Die Poesie.

Ihr Wesen und ihre Formen

mit Grundzügen der

vergleichenden Literaturgeschichte.

Von

Moriz Carriere.

Zweite umgearbeitete Auflage (von „Das Wesen u. die Formen der Poesie").

Carriere
Die Poesie

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1884.

Die Poesie.

Die Poesie.

Ihr Wesen und ihre Formen

mit Grundzügen der

vergleichenden Literaturgeschichte.

Von

Moriz Carriere.

Zweite umgearbeitete Auflage.

Leipzig:

F. A. Brockhaus.

1884.

Vorwort.

Die Poesie stand mir von Anfang am nächsten unter den Künsten. Seit vierzig Jahren schrieb ich während meiner Vorträge über Aesthetik dasjenige nieder was mir besonders klar geworden, und so veröffentlichte ich bereits während meines gießener Docententhums eine Reihe von Aufsätzen über die Formen der Poesie im Cotta'schen Morgenblatte. Als ich dann bei meiner Uebersiedlung nach München ein öffentliches Zeugniß von meiner Behandlung der Philosophie des Schönen geben wollte, bedurfte es nur einiger einleitenden und verbindenden Worte um diese Abhandlungen zu dem Buch „Das Wesen und die Formen der Poesie" (1854) zusammenzufügen. Ich schloß einige Beilagen an, eine Denkrede auf Goethe, eine Würdigung Schiller's, und Ideen zu einer vergleichenden Darstellung des arischen Volksepos bei Indern, Persern, Griechen und Germanen. Sie waren ein erster Versuch auf dem Felde der vergleichenden Literaturgeschichte, einer werdenden Wissenschaft, die ich seitdem stets im Auge hatte, in deren Licht ich in meinem Buch über die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung die Meisterwerke der Poesie bei den verschiedenen Nationen zu schildern suchte, sodaß ich jetzt hin und wieder daran anknüpfen konnte. Nachdem die erste Abtheilung jenes Buches mit manchen frischen Erörterungen dann 1859 in meine „Aesthetik" eingegangen, war es seit einer Reihe von Jahren vergriffen; obgleich dasselbe noch vielfach verlangt ward, wollte ich es doch in der alten Gestalt nicht wieder abdrucken lassen; aber ich gedachte die Poesie zugleich philosophisch und geschichtlich zu behandeln, an die Entwickelung der allgemeinen Gesetze und nothwendigen Formen die Schilderung anzureihen wie dieselben auf besondere Weise von den verschiedenen Nationen erfüllt worden, und so Winke und

Grundzüge zu einer vergleichenden Literaturgeschichte zu geben. Vorher galt es indeß das Werk über „Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung“ abzuschließen (5 Bände 1863—1873) und in neuer Auflage zu veröffentlichen, sowie meine Lebensansicht in der Schrift über „Die sittliche Weltordnung“ (1877) wissenschaftlich darzulegen und zu begründen. Dann aber ist aus meinen sommerlichen Universitätsvorträgen das gegenwärtige Buch erwachsen, indem ich den Abschnitt über die Poesie aus der Aesthetik zur Grundlage genommen, vielfältig erweitert und den ersten Entwurf einer vergleichenden Literaturgeschichte angefügt habe. So ist das ursprüngliche Buch ein neues geworden. In einer dritten Auflage der Aesthetik werde ich die Darstellung der Poesie auf das Gleichmaß mit den übrigen Künsten, das sie überschritten hatte, wieder zurückführen, ohne Rücksicht auf das Historische einfach ihre Gesetze und Formen aus dem Wesen des Geistes und dem Begriffe der Kunst ableiten, und rein philosophisch die wissenschaftliche Strenge des organischen Zusammenhanges walten lassen. Es wird sein wie wenn ein Geschichtsschreiber einen großen Mann, eine epochemachende That mit aufs Einzelne eingehender Ausführlichkeit behandelt hat und dann die Ergebnisse seiner Forschung der Geschichte des Volks oder der Zeit eingliedert.

Unsere Nationalliteratur, über welche früher Philosophen, Philologen oder Historiker nach Lust und Liebe Vorlesungen gehalten, ist nun in den Kreis der Universitätsdisciplinen aufgenommen, ja es sind Seminarien für sie eingerichtet. Da scheint es mir wünschenswerth daß sich die Arbeiten der Studenten der vergleichenden Literaturgeschichte zuwenden, wo neben Fleiß und Gelehrsamkeit auch das ästhetische Urtheil sein Recht behauptet. Stoffe wie Prometheus, Medea, Romeo und Julia, Don Juan und Faust nach ihrer Auffassung bei verschiedenen Völkern zu betrachten, Werke von Lope und Calderon mit solchen von Shakespeare und Goethe in Parallele zu stellen scheint mir da eine lohnende Aufgabe, deren Lösung tüchtige Werkstücke zu dem Bau der neuen Wissenschaft liefern wird, die wie jede andere nur durch den Verein vieler Kräfte erstehen und gedeihen kann.

München, im Sommer 1883.

M. Carriere.

Inhalt.

I.

Leben und Kunst.

Wir wissen unmittelbar nur von uns selbst, von unsern Empfindungen und Gedanken; sie sind uns das Unbezweifelbare, Urgewisse. Im Gefühl sind wir unsers eigenen Zustandes inne, und was unser Wesen fördert oder hemmt und stört das bereitet uns Lust oder Unlust. Es ist uns wohl, wenn unser ganzes Gemüth sinnlich und geistig harmonisch angeregt und befriedigt wird; solch eine Stimmung unterscheiden wir von andern Zuständen, nicht blos von den schmerzlichen, auch von erfreulichen, in welchen aber nur unsere Sinnlichkeit oder nur unsere Vernunft, unser Gewissen auf eine ihnen zusagende Weise angesprochen wird. Jene Bewegung und Beglückung unsers ganzen Wesens nennen wir das Aesthetische, das Gefühl des Schönen.

Aus den Empfindungen die wir nicht willkürlich hervorrufen, die sich uns vielmehr aufdrängen ohne, ja gegen unsern Willen, schließen wir nach dem Causalitätsgesetz in uns auf eine Ursache außer uns, die sie bedingt; im Zusammenwirken von Kräften außer uns mit der Kraft in uns erzeugt sich die Erscheinungswelt, indem wir die Bewegungen jener Kräfte, von denen wir berührt werden, verinnerlichen, in Empfindungen übersetzen, und aus diesen Anschauungen Bilder der Dinge entwerfen. Ton und Licht sind unsere Empfindungen, nur in unserer Innerlichkeit singt die Nachtigall und glänzen die Sterne, außer uns sind nur laut- und farblose Schwingungen der Luft- und Aetherwellen vorhanden, die mittels des Ohres, des Auges, des Gehirns in uns zu Schall und Schimmer werden. So ist auch das Schöne nicht außer uns fertig vorhanden, sondern es erzeugt sich im fühlenden Geiste. Bewegungen der Außenwelt die unsern Sinnesorganen

gemäß sind, welche sie darum gern annehmen, nennen wir angenehm; Gedanken, Gesinnungen, Thaten die den Forderungen unserer Vernunft entsprechen, die unser Gewissen befriedigen, nennen wir wahr und gut; schön heißt was durch seine Einwirkung auf unsere Sinne angenehm empfunden wird, während es zugleich unserm geistigen Wesen angemessen ist; sind die mannichfaltigen Klänge und Strahlen von einer innern Einheit durchdrungen, offenbaren sie der Seele einen edeln Gehalt, ist das Wahre und Gute zugleich sinnlich erquickend, dann entsteht das Schöne. So ergibt es sich als die Harmonie von Natur und Geist, die Ineinsbildung des Realen und Idealen, ein Seelenvolles in anmuthiger Erscheinung; es ist das volle gesunde Lebensgefühl im Einklang von Sinnlichkeit und Vernunft, bedingt durch Gegenstände die an sich diese Einheit des Mannichfaltigen und Unterschiedenen sind; es ist die verwirklichte Weltharmonie in der Uebereinstimmung des Innern und Aeußern. Wie wir uns selbst als Einheit in der Fülle der Vorstellungen, als Dauer im Wechsel der Empfindungen fühlen, so erfreut uns auch im Gegenstande die Einheit im Reichthum des Mannichfaltigen; wie wir innerlich thätig sind unter den verschiedenen Einflüssen der Außenwelt, so verlangen wir das Neue, Unerwartete, Ergreifende zur Anregung; aber wir wollen nicht aus uns herausgerissen werden, wir wollen in uns beruhigt bleiben und bei uns selbst sein. Unterschiede und ihre Vermittelung, Spannung und Lösung, Erwartung und Befriedigung ergeben sich danach als Elemente der Gefühle in welchen unser ganzes Dasein eine Beseligung findet; im Gegensatz zur Langeweile wie zur Unruhe steht die Freude an der harmonischen Ausgleichung im Schönen.

Durch Auge und Ohr gewinnen wir Farben nebeneinander, Töne nacheinander; daß die mannichfaltigen Reize zu einem Ganzen geordnet, die verhallten Klänge mit den frischen verknüpft werden, dazu ist ein einheitlich Dauerndes in uns nothwendig, das Selbstbewußtsein; erst dieses oder sein Träger, unsere subjective Kraft und Wesenheit, die wir Seele nennen, sieht ein Bild oder hört eine Melodie, wenn sie das Mannichfaltige der Strahlen und Töne innerlich zusammenfaßt und wenn dasselbe so beschaffen ist daß es eine ausdrucksvolle Gestalt zeigen, einen Gedanken erwecken, einer Gemüthsbewegung entsprechen kann. Wir verstehen aber die Welt von uns aus. Ganz unwillkürlich prägen wir in Bewegungen unsers Körpers die Stimmungen unserer Innerlich-

keit aus, in Mienen und Geberden äußert sich unsere Lust und unser Schmerz, unsere Liebe oder unser Zorn für das Auge, wie im Jauchzen der Freude und im Wehgeschrei für das Ohr. Weil wir wissen wie uns zu Muthe ist bei diesen Geberden und Lauten, so schließen wir auf ähnliche Empfindungszustände bei andern, wenn wir an ihnen diese Mienen, diese Handbewegungen erblicken, wenn wir von ihnen diese eigenthümlichen Töne vernehmen. Wie wir weinen im Leid, so ist uns die fremde Thräne die Verkünderin des Schmerzes, wie wir gebeugt sind im Gram und uns aufrichten in muthiger Kraft, so pflanzen wir die Trauerweide auf Gräber, und sehen in der Säule die emporstrebende Stärke freudigen Tragens. Wir selbst sind uns als beseelter Organismus unmittelbar gegenwärtig, als dies Zusammen des Geistigen und Sinnlichen, wo das Sinnliche die Erscheinung und das Ausdrucksmittel des Geistigen ist; unsere Glieder sind innerlich verbunden zu einer in sich geschlossenen Gestalt, und unser Charakter, unser Denken und Wollen prägt sich darin aus oder gibt sich dadurch kund. Diese Einheit im Unterschiede, dieser Einklang von Geist und Natur ist die Vollendung unsers eigenen Wesens, die uns beseligt; von ihr aus erfassen wir, auf sie beziehen wir neue Eindrücke, die uns eine ähnliche Verbindung des Idealen und Realen bieten, und darum personificirt die Phantasie der jugendlichen Menschheit Erscheinungen der Außenwelt und Empfindungen der Innenwelt, die ihr den Eindruck des Schönen machen, den Quell, die Sonne, die Sonnenblume wie die Liebe, die Anmuth in der Nixe oder Nymphe, im Sonnengott, im Eros und in den Grazien, damit auch dem Gegenstande die Innigkeit des Gefühls zukomme, das er erweckt, damit auch in ihm sei was er hervorruft, oder damit was als Macht im Gemüth gespürt wird auch als seiner selbst mächtig angeschaut werde.

Unser Organismus ist wie alles Wirkliche etwas Eigenartiges, ein Anderes als alles Andere, aber er ist nach dem allgemeinmenschlichen Bildungsgesetz gestaltet und der Typus, der Gattungsbegriff des Menschen kommt in uns zur Erscheinung. So ist auch alles Schöne ein Einziges, Individuelles, Monadisches, und nur das Charakteristische schön, aber gerade dann und dadurch daß es sein Bildungsgesetz und die Norm seines allgemeinen Wesens, seiner Gattung rein und klar veranschaulicht; es entsteht in der Individualisirung des Idealen, in der Idealisirung des

Individuellen; es ist frei innerhalb der Ordnung, Gesetzeserfüllung in eigenthümlicher Selbsttriebkraft. Wir sind zur Freiheit berufen, und sind beglückt sobald wir sie erwerben und genießen, weil sie das Wesen des Geistes ist, das wir durch eigene Willensthat erringen, da es nicht geschenkt und geschaffen, sondern nur durch Selbsterfassung und Selbstbestimmung verwirklicht werden kann. Wir sind frei, wenn wir das Gesetz unsers Lebens uns selbst geben, es mit eigenem Willen erfüllen; nur dadurch vollendet sich unsere Natur, das göttliche Ebenbild in uns; so ist das Schöne auch nicht das durch äußere Regeln Gebundene, in Schablonen Zurechtgepreßte, die Anmuth erscheint vielmehr als das Zwanglose, als das Natürliche, das der Idee leicht und völlig sich anschmiegt und wie von selbst das Zweckmäßige, Sittliche vollbringt, und die Gestalt des Schönen ist die organische, durch innere Triebkraft entfaltete und in sich geschlossene.

Wohl liegt das specifisch Aesthetische darin daß das Schöne durch seine Form gefällt, und die gefallenden Formverhältnisse der Ordnung, des Ebenmaßes, der Symmetrie, der Proportionalität, die uns die Einheit im Unterschiedenen zur Anschauung bringen, sind ein Hauptgegenstand der Betrachtung; allein die Form ist wie der Inhalt niemals für sich allein, sondern der Inhalt ist durch sie bestimmt, wie sie sein Wesen zur Erscheinung bringt; die schöne Form ist daher stets das selbstgesetzte Maß innerer Bildungskraft, sie ist ausdrucksvoll, gehaltvoll, und gerade dies Sichentsprechen des Innern und Aeußern, diese anschauliche Zweckmäßigkeit in wohlgefälliger Gestaltung läßt uns das Schöne als das Organische erkennen. Alles Wirkliche aber als geformter Gehalt und erscheinendes Wesen hat stets auch seine Größe, und wenn die Uebereinstimmung dieser drei Elemente eine Grundbedingung der Schönheit ist, so kann doch ein Gegenstand oder ein Werk der Kunst vornehmlich durch seine Form, oder durch seinen Stoff, oder durch seine Größe den ersten und hauptsächlichen Eindruck machen. Ist der letztere überwältigend, so haben wir das Gefühl des Erhabenen.

Das Schöne ist das volle mangellose Sein, die Lebensvollendung, die Versöhnung der Gegensätze. Ohne Unterschied kein bestimmtes Sein und Erkennen, keine Entwickelung; aber der Unterschied geht aus der Einheit hervor und bleibt innerhalb ihrer, und die Einigung des Mannichfaltigen ist das Ziel. Das Schöne bezeugt uns daß sie möglich ist, daß Sinn und Seele,

daß Vernunft und materielle Erscheinung, Gedanke und Stoff einander nicht ausschließen, sondern fordern, daß ihre Durchdringung und Verschmelzung, die Verwirklichung des Idealen und die Verklärung der Natur zur Offenbarung des Geistes der erreichbare Zweck des Lebens ist. Wir stehen in Kampf und Gegensatz um zu überwinden, die Energie der Liebe muß sich bethätigen, die Siegesfreude setzt den Widerstand voraus. Der Naturverlauf mit seiner Verkettung von Ursachen und Wirkungen, der Geist mit seinen werthvollen Gedanken und Zwecken stehen einander gegenüber; die beglückende Bewährung ihrer glücklichen Versöhnung, die gefühlte Weltharmonie ist das Schöne, ein Mikrokosmisches, das uns das Universum darstellt, das uns den Sinn des Weltganzen beseligend enthüllt.

Wie mag wol auf des Aethers lichten Wellen,
Wenn sie der Maler führt zu Harmonien,
Sein Geist in deinen Geist herüberziehen,
Aus seinem Aug' in deines überquellen?

Wie hat den Lüften die dein Ohr umschwellen,
Beschwingte Träger süßer Melodien,
Wie ihnen wol des Sängers Mund verliehen
Die Seele zu umdüstern, zu erhellen?

Des Seins Geheimniß siehst du hier entschleiert:
Denn Eins sind Licht und Auge, Eins die Geister,
Eins Luft und Klang und unsrer Herzen Triebe.
In aller Wesen bunter Fülle feiert
Die eigne Kraft der große Weltenmeister
Und Grund und Ziel des Lebens ist die Liebe.

Liebe ist freie Einigung der Unterschiedenen, Freiheit ist Selbstbestimmung. Soll sie wirklich werden, wie sie das Wesen, die Gabe und Aufgabe des Geistes ist, so kann ihr Gesetz nicht wie in der Welt des Selbstlosen eine zwingende Nothwendigkeit, sondern nur ein Sollen sein; es muß für das sich selbstbestimmende Selbst möglich sein sich auch gegen das Gesetz zu entscheiden oder sich demselben zu versagen; die Wirklichkeit des Guten als des Selbstgewollten setzt die Möglichkeit des Bösen, Rechtswidrigen voraus. Wie wir nur dadurch zu uns selbst kommen und ein Ich werden daß wir uns selbst erfassen und von allem Andern, auch von unserm Lebensgrunde unterscheiden, und wie in dieser Selbstbehauptung, ja Selbstschöpfung die Berechtigung der Selbstliebe besteht, so liegt es nahe daß die Unterscheidung zur Abscheidung

wird, wenn das Selbst übersieht daß es in Wahrheit nicht für sich allein, sondern nur in der Gemeinsamkeit mit andern, nur als Glied eines Ganzen, nur als eine endliche Entfaltung des Unendlichen lebt; dann wird der eigene Wille Eigenwille, dann bricht die Selbstsucht hervor, die nur ihr persönliches Wohl, die es auch auf Kosten und zum Schaden der andern begehrt, und nun ist der Abfall vom eigenen ewigen Wesen da, nun ist das Böse wirklich, und in der Verirrung der zur Freiheit berufenen Lebenstriebe entsteht die Verwirrung der Welt, der feindselige Widerstreit der Kräfte, die einander ergänzen und fördern sollten, und damit die Ueberwucherung oder Verkümmerung der Formen, die sich als das Häßliche geltend macht. Es soll so wenig sein wie das Böse, und daß es überwindbar sei bezeugt uns die Schönheit, die trotz seiner überall in der Natur hervorblüht wo die Lebenstriebe sich rein und voll entfalten können.

Wir aber stehen innerhalb einer Entwickelung, in der wir uns empordienen müssen, denn nur die erprobte Kraft, nur der errungene Besitz hat rechten Werth; wir müssen uns selbst bilden und zur Freiheit aus der Naturbestimmtheit erheben. Kein Organismus kann von Haus aus fertig sein oder so geschaffen werden, weil das seinem Begriff widerspricht; denn dieser verlangt die Selbstgestaltung, die Entfaltung der Mannichfaltigkeit aus dem einfachen Keim durch eigene Lebensthätigkeit; der Organismus ist ja nicht aus Theilen zusammengesetzt, sondern die Gliederung vollzieht sich von innen heraus durch Unterscheidung der Einheit, die im Unterschiedenen fortbesteht. Der organische Lebenskeim aber hat nothwendig mit der eigenen Triebkraft auch sein Bildungsgesetz und der ausgebildete Organismus ist das Ziel all der Bewegungen seines Entwickelungsprocesses, ist der Zweck seiner Thätigkeit, der ihm nicht von außen gegeben oder gesetzt wird, den er in sich trägt als das ideale Wesen das er realisiren soll. Wie im Leiblichen, so im Geistigen. Auch hier tritt die Seele nur als Keimkraft auf, sich selbst zu bilden, zu erfassen und eine Innenwelt der Empfindungen, Vorstellungen, Thaten hervorzubringen; nur durch eigene Willensthat wird sie ihrer bewußt, und im Bewußtsein ist nichts das nicht durch eigene Arbeit erworben wäre. Um aber den geistigen Organismus im Fühlen, Denken, Wollen aufzubauen bedarf die Seele nicht minder wie für den leiblichen der Bildungsgesetze, Richt- und Gesichtspunkte ihrer Trieb- und Gestaltungskraft; ihre logischen und ethischen Normen und

Kategorien trägt sie unbewußt in sich und verfährt gemäß derselben, bis sie das eigene Thun beachtend dieselben sich auch zum Bewußtsein bringt. Und wie für den leiblichen ist auch für den geistigen Organismus nothwendig dem Lebenskeim das Ideal eingeboren, das durch die den Entwickelungsgesetzen gemäße Thätigkeit ausgestaltet und verwirklicht werden soll; er trägt die Richtung und das Ziel seiner Bewegung in sich, und wie er seiner bewußt wird kann er sich als in der Entwickelung begriffenen nur verstehen wenn ihm der Zweck seines Seins und Wirkens, das zu realisirende Ideal, auch aufdämmert, und mit der Forderung im Gemüth aufgeht daß er sich dasselbe immer klarer, immer voller zum Bewußtsein bringe. Zur Entfaltung und Fülle des eigenen Wesens sollen wir durch eigene Arbeit, durch Selbstgestaltung gelangen, das liegt schon im Begriff des leiblichen Organismus; das ist die Bestimmung des Geistes in erhöhtem Maße, da der geistige Organismus nicht mittels äußerer Stoffe und Kräfte, sondern mittels eigener Triebe, Empfindungen, Vorstellungen, Thaten als ein Reich der Innerlichkeit und Freiheit erbaut wird. Ist aber Selbstbildung, Selbstvervollkommnung unsere Bestimmung, so muß die Kategorie des Vollkommenen als des Seinsollenden in unserer Seele liegen und als Verpflichtung im Gefühl des Sollens dem Gemüth aufgehen. Wie wir vom Endlichen nur reden können im Unterschied vom Unendlichen, so von Mangelhaftem, Werdendem nur in Beziehung auf Vollendetes. Was das Unendliche, in sich Vollendete sei das wissen wir damit noch nicht, aber im Ungenügen unsers Wesens an den Dingen und an uns selbst, wie wir gegenwärtig im Verlauf des Werdens sind, kommt uns diese auf unsere Bestimmung hinweisende, als Ziel nothwendig in uns waltende Idee des Vollkommenen zum Bewußtsein. Je nach den Grundrichtungen unsers Geistes im Erkennen, im Handeln, im Fühlen und Bilden erscheint sie als das Wahre, Gute, Schöne. Sie sind unsere Bestimmung, und darum ist das Gesetz der Freiheit, das Gebot jene zu verwirklichen, mehr als bloße Vorstellung, sondern es wird als eine Pflicht empfunden, der wir uns versagen können, an deren Erfüllung aber unser Heil geknüpft ist. Denn was unser Wesen und unsere Bestimmung fördert das macht uns wohl, was beiden widerstreitet das gereicht uns zum Unheil; wir streben nach Glückseligkeit, weil sie das Gefühl der Lebensvollendung ist; sie ist nicht ein äußerer Lohn der Tugend, sondern die Tugend selbst;

Tugend aber ist die Harmonie unsers entfalteten Wesens, ist der ideale Organismus, das Seinsollende. Das Wohlgefühl der Lebensförderung, wenn wir das Wahre erkennen, das Gute wollen und thun, das Schöne schauen und genießen, sagt uns zugleich daß wir durch sie unsere Bestimmung erreichen, unser Wesen verwirklichen, unsere Natur vollenden.

Das Schöne, davon gingen wir aus, erzeugt sich im fühlenden Geist, es ist das Sinn und Vernunft zugleich Ansprechende und harmonisch Befriedigende. Es gehört dazu das sinnliche Element, dies daß die gesetzmäßig geordneten Schwingungsverhältnisse der Luft- und Aetherwellen als Ton, Licht und Farbe in uns erklingen und erglänzen, zu einem Erlebniß unsers Gemüths in der Empfindung werden; es gehört aber auch dazu dies geistige Element daß sie uns einen idealen Gehalt offenbaren, daß ein seelenvolles Reales unsern Geist erhebt, und daß wir den gewonnenen Eindruck dieses in sich zusammenstimmenden Ganzen nun auf die Idee des Vollkommenen beziehen und ihn derselben gemäß finden. Die Billigung und Zustimmung die wir ihm hier geben, die Misbilligung und Verwerfung, mit welcher wir unharmonische Eindrücke zurückweisen, dieser Zusatz unsers Wohlgefallens, unser Urtheil verwirklicht den eigenthümlichen Begriff des Aesthetischen, macht es zum Schönen.

Fülle des Mannichfaltigen innerhalb fester Normen in stets neuwerdenden Formen das macht das Wesen der Natur aus, und darum können wir Schönheit in ihr finden; vornehmlich im organischen Reich, wo ja die innenwaltende Einheit im Unterschiede der Gliederung als beseelende Kraft sich bethätigt und verwirklicht. Wir können die Schönheit im menschlichen Leben gewahren je mehr das Geistige und Sinnliche sich durchdringen und verschmelzen. Aber wir bedürfen des Glückes das uns den rechten Standpunkt finden läßt um das Verschiedene im Einklang zusammen zu schauen, oder das uns den rechten Zeitpunkt gewährt wo die Pflanze in Blüte steht, wo das Thier zur vollen Reife gekommen ist und noch keine Abnahme in den Gebrechen des Alters zeigt, hier wie dort vielmehr die Entwickelung ihre Höhe, ihr Ziel erreicht hat. Und nicht blos daß Ueberwucherung und Verkümmerung der Schönheit Abbruch thun, vor allem ist jedes Lebendige sein eigener Zweck, und es lebt um seiner selbst willen, nicht um uns durch seine Gestalt zu ergötzen, und wo dies geschieht, da ist es nicht auf die Dauer der Fall, darum erwacht in der Menschheit

früh der Trieb und Drang dem Streben nach dem Vollkommenen, dem ästhetischen Gefühl dadurch zu genügen daß sie Schönes um der Schönheit willen erschafft, indem sie die herrlichsten Erscheinungen im rechten Augenblick festhält und nachbildet, indem sie aus der Menge von individuellen Eindrücken Gestalten erzeugt die das allgemeine und bleibende Wesen derselben klar veranschaulichen, während der Sinn für Ebenmaß, geordneten Wechsel des Verschiedenen, Symmetrie und Proportionalität sich von Anfang an darin bekundet wie der Mensch Gewand und Geräthe formt und verziert, nicht in Naturnachahmung, sondern in freierfundenem Linien- und Farbenspiel. Das Werk der Kunst ist um der Schönheit willen da; der Vorzug des Naturwesens ist daß es lebt, daß es in stets neuwerdender Form sich darstellt; der Vorzug des Kunstwerks ist daß es nicht stirbt, daß es einen bedeutenden Moment des Daseins der Vergänglichkeit entreißt und verewigt. In der Natur ist vieles mangelhaft für den ästhetischen Sinn, dafür aber ergänzen Tausende von Gestalten einander zu einem Gesammteindruck; die Kunst schafft diesem die rechte Form, sie veranschaulicht das Urbild, dem sie zustreben, dessen verschiedenartig gebrochene Strahlen sie darstellen. Die Kunst entspringt dem Verklärungstrieb der Seele sich nach der Kategorie des Vollkommenen über das Ungenügende zu erheben und das geahnte Ideal zur Erscheinung zu bringen. Die Kunst stellt im Seienden das Seinsollende dar.

Die Kunst ist die Krystallgestalt des Lebens. Hier wie dort sind es nach Inhalt und Form dieselben Elemente, aber was in der Natur und Geschichte bald verworren daliegt, bald trüb durcheinandergärt, das ist im Werk der Kunst rein hervorgehoben, dem innern Wesen gemäß klar gefügt, und darum ebenso durchsichtig wie scharf geprägt für das Auge; der dunkle Kohlenstaub ist heller Diamant geworden. Der Künstler hebt das Bedeutende, das Wesentliche ungemischt hervor, indem er das Gleichgültige wie Ungehörige ausscheidet, und im Individuellen läßt er das Bildungsgesetz, den Typus der Gattungen, im Factischen das Nothwendige und Wahre erkennen. Die Wahrheit des Wirklichen in sinnengefälliger Darstellung ist das Ziel der Kunst; sie stellt die Dinge im Lichte der Ewigkeit dar, indem sie das Einzelne zu einem Spiegel des Universums macht und den Sinn des Ganzen beglückend offenbart. „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen der hat sie“ — sagt Albrecht

Dürer. Schiller aber sieht in den Künstlern die Fortsetzer göttlich schöpferischer Thätigkeit, indem er ihnen zuruft:

Dem prangenden, dem heitern Geist,
Der die Nothwendigkeit mit Grazie umzogen,
Der seinen Aether, seinen Sternenbogen
Mit Anmuth uns bedienen heißt,
Der wo er schreckt noch durch Erhabenheit entzücket,
Und zum Verheeren selbst sich schmücket,
Dem großen Künstler ahmt ihr nach!

Was die Natur auf ihrem großen Gange
In weite Fernen auseinanderzieht,
Wird auf dem Schauplatz, im Gesange
Der Ordnung leicht gefaßtes Glied.

Daß aber die Kunst dem Herzen entstammt das sich selber zur Harmonie geläutert und befreit hat und damit auch den Stoff der Welt harmonisch gestalten kann; daß sie das Mannichfaltige der individuellen Kräfte mit dem immergleichen Naturgesetz zusammenbringt und im Einzelnen das Allgemeine und seine Norm erscheinen läßt; daß sie den Einklang von Natur und Geist zeigt, den Thaten der Geschichte ein Denkmal setzt, den Gebilden des Glaubens eine feste edle Form verleiht, — das hat Goethe selber poetisch ausgesprochen, wenn er den Dichter im Vorspiel zum Faust fragen und sagen läßt:

Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt
Und in sein Herz die Welt zurückeschlingt?
Wenn die Natur des Fadens ewige Länge
Gleichgiltig drehend auf die Spindel zwingt,
Wenn aller Wesen unharmonische Menge
Verdrießlich durcheinander klingt,
Wer theilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Accorden schlägt?
Wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüthen,
Das Abendroth im ernsten Sinne glühn?
Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüthen
Auf der Geliebten Pfade hin?
Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter
Zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art?
Wer sichert den Olymp, vereinet Götter?
Des Menschen Kraft im Dichter offenbart!

Die Gestaltungskraft der Seele oder die Seele als Gestaltungskraft nennen wir Phantasie. Ihre erste That ist die Organisation der eigenen Leiblichkeit; ganz unbewußt nach eingeborenen Bildungsgesetzen verwirklicht sie das eigene Wesen und entfaltet das innerlich Angelegte in dem Schema der Leiblichkeit, innerhalb dessen die Stoffe und Kräfte der anorganischen Natur sich nach ihren chemischen und physikalischen Beziehungen ordnen und bewegen; das Innere kommt im Aeußern zur Erscheinung, zur Darstellung für sich selbst wie für andere. Der Körper ist das Organ durch welches die Seele mit der Sinnenwelt zusammenhängt, deren Einflüsse erfährt und auf dieselbe wirkt. Die Bewegungsvorgänge der Materie, die selbstlosen Kräfte, lösen sich der selbstseienden Kraft in Empfindungen aus, die als Lebensacte des fühlenden Wesens es der eigenen Zuständlichkeit durch die Veränderungen derselben inne werden lassen; aber aus den Empfindungen entwirft nun als ihre zweite That die Phantasie immer noch unbewußt die Bilder der Dinge, welche die Seele sich vorstellt, außer sich versetzt und wie ein Gegebenes anschaut; nicht minder äußert sie ebenso unwillkürlich die eigene Innerlichkeit, indem die Phantasie durch die Bewegungen des Körpers in Geberden, Mienen, Lauten ihre Empfindungen ausprägt, ihre Triebe gestaltet. Dadurch daß die Seele sich als das hervorbringende Thätige von ihrer Bilderwelt unterscheidet, kommt sie zu sich selbst. Sie behält das einmal Hervorgebrachte, und kann sich der Anschauungen erinnern, solche aus der Innerlichkeit hervorrufen, während dieselben zugleich nach eigener Anziehung sich in der Seele bewegen, ihren Reigen führen und abwechselnd über die Schwelle des Bewußtseins treten. Die Phantasie schaltet und waltet nun wachend innerhalb dieser Bilderwelt bewußt und frei, während im Traum die Seele derselben nur zuschaut wie einem fremden Spiel. Erwies sich die Phantasie als das Vermögen das Reich der Gefühle in das Reich der Formen zu übersetzen, so folgt sie nun der aufsteigenden Entwickelung der Seele vom Sein, Empfinden und Anschauen zum Denken. Wie die Seele aus der Fülle verwandter Sinneseindrücke die Vorstellungen, die Begriffe als das Allgemeine, das Gattungsmäßige, Gesetzliche hervorhebt, so bezeichnet und äußert die Phantasie dies Innerliche durch das Lautbild, durch das Wort. Und wie nun das Denken in Worten nicht das Besondere, sondern das allgemeine Wesen und Gesetz der Dinge ausspricht und eine Gedankenwelt innerlich aufbaut,

ein Reich der Ideen, ein Uebersinnliches, in welchem sie die Wahrheit des Wirklichen findet, so gibt nun die Phantasie dem Begriff, der Idee wieder die anschauliche Gestalt im Ideal, welches die Musterbilder der Dinge, das Vollendete, gegenüber der Unvollkommenheit und dem Wechsel und Werden der Welt darstellt. Das Seinsollende schaut sie als seiend an, und diese geistige Schau, dies innere Gesicht nun auch in der raumzeitlichen Wirklichkeit auszuprägen, im sinnlichen Material ihm eine sinnenfällige Wirklichkeit zu geben, das ist das Werk der Kunst.

Die logischen Gesetze der Identität, des Unterschiedes und Grundes, Denkgesetze die zugleich Weltgesetze sind, gelten auch in der Kunst. Sie schafft das Schöne um der Schönheit willen, das Eine das in ihm selber unterschieden sich mit sich zusammenschließt und so sich als Harmonie verwirklicht. Die Einheit muß im Kunstwerk als herrschend anschaulich sein, alles Mannichfaltige zum Ganzen stimmen, nichts Ungehöriges, Fremdes, dem Grundgedanken Widersprechendes darf hervortreten. Und wie wir durch Unterscheiden zur Bestimmtheit und Deutlichkeit im Erkennen kommen, so sollen auch die Unterschiede, die Einzelheiten klar hervortreten, als Unterschiede, als einander fordernde, aufeinander bezogene Gegensätze in der Contrastwirkung empfindlich werden; zusammengehörige Gruppen sondern sich und heben sich dadurch hervor, das Bedeutende, Werthvolle, Wichtige kommt zur Geltung. Das Causalitätsgesetz der Natur wie das Gesetz des zureichenden Grundes im Denken gibt sich im Kunstwerk als durchwaltende Motivirung kund; in der Idee des Ganzen sind die besondern Gestalten, ist die Art ihres Lebens begründet, die Bewegung der einen findet ihren Widerhall im Ausdruck, in der Thätigkeit der andern, Schicksal und Charakter entsprechen einander. So erscheint das Kunstwerk als ein Organismus, in welchem alles Mannichfaltige und Unterschiedene in geordneter Gliederung aus der ursprünglichen Einheit entfaltet ist und in lebendiger Wechselwirkung zusammenklingt. Und wie der Organismus nicht aus fertigen Bestandstücken zusammengesetzt wird, sondern aus der Einheit alles Besondere sich hervorbildet, so ist auch im Kunstwerk eine dunkle Totalidee das erste, das unwillkürlich im Geiste aufgeht, und sich lichtet, entfaltet, wächst und vollendet; einer musikalischen Stimmung vergleicht es Schiller, Mozart einem Traum, in welchem er das ganze Musikstück auf einmal überschaue wie einen hübschen Menschen oder eine Gegend. Das

Unbewußte und das Bewußte wirken auch hier in dieser höchsten Phantasiethätigkeit zusammen.

Die Kunst gestaltet das innere Leben des Geistes in den Formen der äußern Natur, sie erfaßt die Gegenstände der sinnlichen Erscheinung um in ihnen das ewige Wesen der Dinge zu enthüllen. Aber wie wir unser Weltbild aus den Empfindungen verschiedener Sinne gewinnen, und unsere Seele selbst in mannichfaltiger Weise thätig ist, so genügt uns nicht Eine Kunst für die Darstellung der Natur und des Geistes in ihrer gegenseitigen Beziehung, sondern eine Mehrheit von Künsten gibt uns die Verklärung des ganzen Daseins im Zusammenklang von Herz und Welt, von Subjectivität und Objectivität. Unser inneres Leben bewegt sich in Anschauungen, Gefühlen und Gedanken, und außer uns haben wir das räumliche Nebeneinander der Dinge, das Nacheinander des Geschehens im Flusse der Zeit und die in Raum und Zeit sich darstellenden und entwickelnden Wesen und Kräfte, die wir denkend erfassen, während wir die Bilder der Räumlichkeit anschauen und den zeitigen Wechsel unserer innern Zustände fühlen. So entsprechen Innen- und Außenwelt einander, und wir haben demgemäß nicht zufällig, sondern natur- und vernunftnothwendig drei Kunstweisen:

A) Offenbarung geistiger Anschauungen in bleibenden sichtbaren Formen durch Gestaltung der Materie im Raum: — bildende Kunst.

B) Offenbarung der natürlichen und gemüthlichen Lebensbewegung in ihrem Werden durch die Töne und ihre rhythmisch melodische Folge in der Zeit: — Musik.

C) Offenbarung der Gedanken des Selbstbewußtseins und des Lebens der Welt durch das Wort: — Poesie.

Wir äußern unser Inneres durch Geberde, Ton und Wort; die Kräfte außer uns geben sich uns kund durch die Schwingungen des Aethers für das Auge, durch die Wellen der Luft für das Ohr; aus den Empfindungen beider, aus Farbe und Ton, entwerfen wir die Erscheinung der Dinge, und schaffen den Gesichtseindrücken ein tönendes Ebenbild im Wort, das uns zum Träger der Vorstellungen, zum Ausdruck des Begriffs wird, in welchem wir das Wesen der Dinge erfassen und aussprechen. Oeffnen wir das Auge, so breiten die Dinge in ihrem Bestehen räumlich sich vor uns aus; schließen wir das Auge, so vernehmen wir

nacheinander das Rauschen des Laubes oder Wassers, den Gesang der Vögel mit dem Ohr, und gewinnen in wechselnden Empfindungen den Eindruck eines Werdens in der Zeit. Unser einheitlich zusammenfassendes Bewußtsein erkennt: es sind dieselben Wesen die im Raume bestehen und in der Zeit sich verändern, wie es selber das Eine und Dauernde ist in der Vielheit der Anschauungen und dem Wechsel der Gefühle; mittels der Sprache bildet es aus dem Anblick der Dinge und ihrer Beziehungen zueinander die Gedankenwelt und äußert sie durch das Wort.

II.

Die Sprache und ihre Entwickelung.

Die Sprache ist kein fertiges ruhendes Ding, sondern sie wird fortwährend erzeugt, sie ist die wiederholte Arbeit des Geistes den artikulirten Laut zum Ausdruck des Gedankens zu gestalten. Sie ist nicht blos ein Mittel um Gedanken mitzutheilen, sie ist das bildende Organ des Gedankens, der erst im Wort zur klaren Bestimmtheit kommt; sie ist nicht vor dem Denken, noch dieses vor ihr. Der Mensch umgibt sich mit einer Welt von Lauten, in denen er die Eindrücke der Dinge auf die Seele ausdrückt, um die Gegenstände in sich aufzunehmen und zu bearbeiten. Die Sprache bricht aus der innersten Natur des Menschen hervor und er kommt durch sie zum entwickelten Selbst- und Weltbewußtsein; schon Herder nannte nicht nur die Sprache eine Schöpfung des Menschen, sondern auch den Menschen ein Geschöpf der Sprache. Was aber der Geist einmal hervorgebracht das wirkt in ihm fort, das behält er, damit arbeitet er weiter, und so entsteht das bleibende Gebilde von Wörtern, Wortformen und Verbindungen, das von Geschlecht zu Geschlecht sich fortpflanzt, darin ein Geschlecht dem andern sein Wissen überliefert; indem das Kind sich nicht seine eigene Sprache macht, sondern durch seine Sprachfähigkeit und Thätigkeit die seines Volkes sich aneignet, lebt es in der Gemeinsamkeit der Menschheit. Denn das Wort gehört vom Anfang an dem Redenden wie dem Hörenden, es will verstanden sein. Das führt uns zur Einheit der menschlichen Natur. Es ist dieselbe Vernunft, es sind die gleichen Sinneseindrücke in allen; keiner entwickelt sich für sich allein zur selbstbewußten Geistigkeit, sondern nur in der Gemeinsamkeit, und die Sprache ist ihr Werk. Jedes Sprechen ist ein Anknüpfen des eigenen Empfundenen und

Vorgestellten an die gemeinsame Natur der Menschheit. Der Verstehende nimmt nicht äußerlich auf, er wird angeregt den Gedanken des Sprechenden in sich zu entwickeln, mitzudenken.

In diesen Sätzen hat Wilhelm von Humboldt den Grund zur Sprachwissenschaft gelegt; die Einleitung in die Kawisprache, die nach seinem Tod erschien, bleibt das unsterbliche Meisterwerk seines Lebens. Die Gegenwart baut darauf weiter. Jakob Grimm, Franz Bopp, Max Müller faßten vornehmlich die geschichtliche Entwickelung der Sprache ins Auge, Steinthal und Lazarus suchten Zusammenhang von Geist und Sprache psychologisch darzulegen, ich selbst betonte in der Aesthetik den Antheil der Phantasie an ihrer Schöpfung und Bildung.

Auch ohne Sprache sind wir im Gefühl unserer eigenen Zuständlichkeit inne, ist es uns wohl oder weh, und haben wir infolge der Einwirkungen einer Welt außer uns auf unsere Sinnlichkeit die Empfindungen des Lichts und der Farbe, des Schalls, der Schwere, der Wärme, des Geruchs und Geschmacks; aus diesen mannichfachen Affectionen unserer verschiedenen Sinne entwirft die Einbildungskraft die Anschauungen oder Bilder der Dinge. Nicht minder regen sich Begierden und Triebe und folgen ihnen die leiblichen Bewegungen. Bewegungen aufzunehmen und in Empfindungen auszulösen, zu verinnerlichen, innerliche Zustände durch Bewegungen zu äußern ist die nothwendige Doppelseitigkeit eines selbstseienden Wesens, wie Anziehung und Abstoßung die eines selbstlosen Kraftcentrums, eines Atoms. Eindrücke der Außenwelt lösen wir häufig durch Gegenwirkungen aus, die wir Reflexbewegungen nennen, wie das Zucken beim Stich der Nadel; die Reizung sensitiver Nerven überträgt sich auf motorische. Das alles ist vorsprachlich, ist uns mit den Thieren gemein. Und gleich vielen derselben geben wir unsere Stimmungen durch die Stimme kund, im Schrei des Schmerzes wie im Jauchzen der Lust.

Hier ist der Ausgangspunkt der Sprache: ihre Voraussetzung ist einmal die Naturbestimmtheit im Bau der Sprachwerkzeuge, die uns befähigt Laute hervorzustoßen und zu artikuliren, und dann der Trieb und Drang des Geistes sich zu äußern, auf empfindliche Eindrücke zu antworten, sie für sich selbst zu bezeichnen, und sie von sich unterscheidend zu sich selbst zu kommen. Es ist ja dasselbe eine Lebensprincip der Seele, die als Gestaltungskraft, als unbewußte Phantasie, sich den Leib zum sichtbaren Bilde des

innern Wesens wie zum Organe der Wechselwirkung mit der Welt erschafft, und welche auf dieser realen Grundlage das ideale Reich des innern Lebens aufbaut mittels der Sprache. Das erste Beginnen derselben ist der unwillkürliche Ausbruch eines Gefühls im Laute, indem ein Luftstrom aus der Brust durch den Mund sich hervordrängt; die Sprache ist uranfänglich Interjection, und aus den eigenthümlichen Tönen, die Leid und Lust aus uns hervorpressen, schließen wir auf ähnliche Empfindungen bei andern, wenn ein ähnlich gefärbter Klang aus ihrem Munde schallt. Diese Laute sind ein natürlicher Stoff, dessen der formende Geist sich bemächtigt, aber sie reichen nicht weit, und mit Recht hat Max Müller die Lehre, welche den Reichthum der Sprache darauf begründen wollte, als Pah- oder Pfuitheorie verspottet, ähnlich wie er es als Bau-Wautheorie bezeichnete, wenn man die Worte als Nachahmung der Töne der Wesen nahm, des Hundegebells, des Blökens der Schafe; wobei doch nicht zu leugnen ist daß der Kukuk seinen Namen von seinem Ruf hat, daß das griechische βοῦς das buhmachende Thier bezeichnet, und daß im Donner, im Schnarchen, Knarren, Pfeifen, Brausen, im Gekrach und Gezisch solche Wörter vorliegen. Aber auch mit ihnen reichen wir nicht weit. Denn bei weitem die meisten Eindrücke der Dinge gewinnen wir durch das Gesicht, und indem wir danach Anschauungen bilden, gilt es für sie einen Ausdruck zu schaffen der dem Ohr einen ähnlichen Eindruck macht wie sie dem Auge. Auch dies geschieht noch durch unbewußte Phantasiethätigkeit; unwillkürlich reagiren wir durch Bewegungen, durch Geberden und Töne, gegen die Einwirkungen der Außenwelt; wir geben darin den Ausdruck ihres Eindrucks, und wenn dies gelungen ist, wenn andere den gemeinsamen Eindruck darin bezeichnet finden, so wiederholen sie den artikulirten Laut, und er verschmilzt mit dem Bilde der Sache; die treffend befundenen Laute werden erhalten, während andere ungenügende Versuche verklingen. Wir bilden die Sprache in der Gemeinsamkeit wie die Bienen ihre Zellen bauen. Weil gleiche Antriebe auf alle wirken, so ist bei der wesengleichen Natur der Menschen der beim Anblick der Sache hervorgestoßene ausdrucksvolle Laut verständlich; Eindruck und Ausdruck haften aneinander und werden miteinander erinnert, oder wie Lazarus sagt: „Die Anschauung der Seele reflectirt in einer Bewegung des Organismus, welche den Laut bildet, und dieser macht selbst einen Eindruck auf die Seele, mit der Anschauung

des Lautes associirt sich die Dinganschauung und die reflectirte Bewegung, sodaß auf die innere Lautanschauung in der Seele auch die äußere Lauterzeugung im Organismus erfolgt.“ Der Laut und die Anschauung der Sache sind miteinander aus der Empfindung hervorgebildet, der Laut bedeutet die Sache, die Anschauung wird Inhalt des Lautes. Wir können dieses dritte Element der Wortschöpfung das symbolische nennen; im Laut wird ein Sinnbild hervorgebracht, das den Gesichtseindruck bedeutet, in anderer Sphäre ihm analog ist, dem Ohr einen ähnlichen Eindruck macht wie der Anblick der Sache dem Auge. In Wörtern wie Blitz, zackig, dumpf, Welle, schweben ist dies bei einigem Lautsinne klar. Die Mundbewegung wie der Laut bei Quell entspricht dem Gesichtsbild der Sache. Wir stellen eine drehende rasche Bewegung dadurch dar daß wir sie mit der Zunge am Gaumen machen und ihr einen Vocal gesellen: rollen, Roß, rota, ῥώννυμι, Rad sprießen aus der Wurzel ro hervor. Ebenso bezeichnend ist plu für ein von innen sich Entfaltendes, das in pluere und Blume vernehmlich ist, durch einen Hauch in fluere, Fluß, Fließen übergeht; mit sta bezeichnet der Indogermane die zum Stehen gebrachte Bewegung in Stand, starr, Staat, stät. W ist bewegender Hauch in Wind, Wehen, Welle, Wallen. Zu solcher Bestimmtheit des Lautes gehört der aus der Brust hervorbrechende Schall und seine Begrenzung und Formung durch die Bewegung des Mundes; so ist der artikulirte Laut Vocal und Consonant; im erstern liegt mehr Stoff und Natur, im letztern mehr Form und Geist; sie verhalten sich wie Farbe und Zeichnung im Gemälde; Grimm sieht im Vocal das weibliche, im Consonant das männliche Element des Wortes. Solche artikulirte Laute als tönende Abbilder des Anschauungsbildes in der Seele sind seine Verwirklichung im äußern Material, eine künstlerische Ineinsbildung des Idealen und Realen. Worte wie weich, spitz, lind, klar, frei machen dem Ohr einen ähnlichen Eindruck wie die Vorstellungen dem Gemüth.

Nun waltet die Macht der Phantasie schon freier, sie verläßt die Naturgrundlage nicht, aber sie verwerthet dieselbe für geistige Zwecke nach eigenem Sinn, wenn es nun gilt für innere Vorgänge eine Bezeichnung zu gewinnen, für das Geistige selbst eine ihm entsprechende Naturform zu finden und das Wort zum Symbol des Gedankens zu machen. Der Aufgang des Lichtes, das Klarwerden in der Natur beim Schein der Sonne drückt nun auch

das immer deutlichere Innewerden im Bewußtsein aus, wenn wir von Aufklärung und Erleuchtung reden; mit nachgiebig, hartnäckig bezeichnen wir Charaktereigenschaften, in der Liebe klingt das mild Hingebende der Seelenstimmung nach; und selbst für die logischen Formen des Begreifens und Schließens dient uns das sinnliche Betasten und Zusammenfassen, das sichtbare Verketten und Zusammenfügen zum Ausdrucksmittel. Erwägen und penser bilden wir von der Wage, das Ermessen aus dem sichtbaren Messen. Renan sagt wol endgültig: „Die Verbindung in Laut und Sinn im Wort ist niemals nothwendig, niemals willkürlich, sie ist immer wohlbegründet.“ Zum rechten Wort gehört daß in der Anschauung das Wesen der Sache erfaßt, daß im Laut der entsprechende Ausdruck gefunden wird. Das thut immer ein Einzelner, aber dieser ist dann das Auge und der Mund seiner Genossen, der Führer, der ihnen das vorthut wozu sie sich selber getrieben fühlen. Das ist der Sinn für Caspari's wunderliche Behauptung: daß die Verwirrung der allseitig gebrauchten verschiedenen Töne geschlichtet werde, indem die Hauptleute ihren Lauten eine Autorität geben, sodaß sie nachgeahmt werden. Das geschieht nicht auf Befehl, sondern weil das Rechte, das Allgemeingültige gefunden scheint, und wer immer das trifft der ist Tonangeber. Die natürliche Auswahl im Kampf ums Dasein mehr noch als der bewußte Wille läßt hier das Gelungene, Zweckmäßige überleben.

Das älteste Aegyptische gibt uns den Beweis dafür in zwei merkwürdigen Erscheinungen: bald drückt es mit einem Laut so viele Dinge aus daß es uns unverständlich wird, wie wir mit Reif oder mit Wagen doch nicht über drei oder vier Bedeutungen hinausgehen, bald hat es für einen Begriff eine Menge Wörter. So heißt ab tanzen, Herz, Kalb, Mauer, fortgehen, verlangen, linke Hand, Figur, so heißt stark tar, tonr, utro, nes, nast, next, nechi, nechta, ken u. s. w. Wir stehen da in einem flutenden Wörtergewirr, in welchem viele Wörter vielerlei bezeichnen und vieles durch vielerlei Wörter bezeichnet werden kann, wir stehen vor scheinbarer Unverständlichkeit und C. Abel verweist darauf wie die Hieroglyphen neben das buchstabenweise geschriebene Wort auch ein kleines Dingbild stellen, das jenes illustrirt; die Rede hatte die Geberde und die Modification des Lautes, womit sie dem Verständniß nachhalf, und zudem war der Gedankenschatz eng und zumeist auf die Sinnenwelt beschränkt. Aber

wie sich nun auch im ältesten Aegyptisch Laute finden die nur Eine Sache bezeichnen und Begriffe die nur durch Ein Wort ausgedrückt werden, — von den 16 Bedeutungen von cher hat das Koptische nur 3, von den 31 Bezeichnungen für schneiden nur 10 beibehalten; — so sehen wir die natürliche Auswahl, bei der der feinere Sinn dann dazu fortgeht mit synonymen Ausdrücken feine Unterscheidungen zu machen. Aus vagem Sinn und Ton kommt man zu gesonderten Lauten und genauen Bedeutungen. Unter vielen Lauten, die in kleinern Kreisen zur Bezeichnung einer Sache versucht wurden, erhielten sich einzelne, einer hier, ein anderer dort; auch von diesen fielen in erweiterter Gemeinsamkeit wieder einige zu Boden und starben ab, und so blieb allmählich ein wohlgesiebter Rest durch die Auswahl vieler Geschlechter.

Doch immer noch stehen wir beim Ausdruck der Anschauungen und Gefühle, der besondern Vorgänge und Erlebnisse, noch nicht beim Gedanken, der das Allgemeine erfaßt und durch dessen Bezeichnung sich verwirklicht. Unser Denken ist ein Unterscheiden und Beziehen, und kraft dessen bemerken wir bald daß wir Bismarck von Moltke anders als von einem Stein, den Löwen anders von einer Blume als vom Hunde unterscheiden, daß wir nach wesentlichen und gemeinsamen Merkmalen ganze Gruppen von Erscheinungen zusammenfassen und von andern sondern, die wieder durch andere Eigenthümlichkeiten geeint sind. Anders wäre es auch nicht möglich die unabsehbare Fülle der Dinge, der Eindrücke bestimmt zu fassen und im Gedächtniß zu behalten; das Chaos würden wir nicht erkennen, es würde uns betäuben und verwirren, der Kosmos aber, die gesetzlich und begrifflich geordnete Welt, mahnt uns zur Ordnung der Anschauungsbilder im Bewußtsein, zum Begreifen. Wir bleiben nicht bei den Einzelempfindungen und den danach entworfenen Anschauungen stehen, wir nehmen die wesengleichen unter einer gemeinsamen Vorstellung zusammen, und diese Vorstellung Mensch, Löwe, Stein, welche das Gattungsmäßige erfaßt und das Individuelle darunter begreift, sie bedarf einen Träger, einen Ausdruck, durch den sie Bestand und Halt gewinnt und mittheilbar wird, und dieser Träger ist das Wort, der artikulirte Laut, der nicht blos einen Sinneseindruck wiedergibt, sondern einen Begriff ausdrückt, eine Vorstellung bezeichnet. Wir denken aber in Vorstellungen, und unsere entwickelte menschliche Sprache bezeichnet nicht das Besondere, sondern das Allgemeine. Sohn, Baum, Liebe, Handeln, Genießen,

Warm, Schwer, Schön das sind ja alles Worte für ein Allgemeines das viele Empfindungen, Erscheinungen, Thätigkeiten unter sich begreift; das Aeußere aber für dies Innere, das Reale in welchem dieses Ideale verwirklicht und mittheilbar wird, ist das Wort. Hier vollendet sich sein Begriff, hier zeigt sich die Untrennbarkeit von Denken und Sprechen, die den Griechen in dem Ausdruck λόγος für beide gegenwärtig war. Es ist in Namen daß wir denken, sagt Hegel; das heißt: in benannten Vorstellungen.

Die Seele bewahrt, erinnert was sie einmal in sich aufgenommen, das heißt in sich hervorgebildet hat; und so ruft ein neuer gleicher Eindruck den frühern in ihr hervor, gesellt sich ihm, wird daran erkannt und damit verschmolzen. So verdichten sich viele Erscheinungen zu einem Gesammtbilde, das sie repräsentirt, dem keine einzelne ganz gleichkommt, ja das als solches nicht anschaubar ist. Die Dreiecke sind entweder recht- oder spitz- oder stumpfwinkelig; doch fassen wir alle in der Vorstellung des Dreiecks zusammen, und diese hat ihren Träger im Wort. Die Vorstellung hat stets etwas Schwebendes und würde verschweben ohne die Versinnlichung des bestimmten und bestimmenden Lautes. Der Laut der mit der ursprünglichen Anschauung ausgesprochen ward, den die Erinnerung mit ihr in Verbindung behält, wird innerlich bei den neuen Wahrnehmungen wiederholt, und der Inhalt dadurch als Eigenthum der Seele befestigt; so entsteht die viele Erscheinungen unter sich befassende Vorstellung mit dem Laute der die erste bezeichnete Anschauung bedeutet, indem er für ähnliche wiederholt wird.

Hier tritt das Walten der Apperception ein, jener Begriff den Kant und Herbart in die Psychologie eingeführt; seine Ausbildung ist ein Hauptverdienst der Dioskuren Lazarus und Steinthal. Keine Kraft wirkt für sich allein. Alles Geschehen ist Wirkung und Gegenwirkung. Die Seele antwortet durch ihre Thätigkeit auf die Reize der Außenwelt, sie nimmt dieselben auf nach ihrer eigenen Natur. Ursprünglich liegt in dieser kein Gedankeninhalt, jedes Kind muß selbst zu denken anheben, seine Weltanschauung, seinen Vorstellungsreichthum sich erwerben; aber sogleich nach den ersten Empfindungen ist die Seele nicht mehr leer, sondern sie hat bestimmten Inhalt gewonnen, und sie appercipirt nun, sie eignet sich Neues an gemäß den in früherer Thätigkeit erworbenen Elementen. Frische Bilder entstehen, sie sind uns fremd, bis wir wissen wo wir sie hinthun, welcher bereits vor-

handenen Erkenntniß wir sie angliedern, einordnen sollen. Sie bereichern, befestigen, verdeutlichen das Vorhandene, sie verschmelzen mit ihm. Jedes Wiedererkennen einer Person oder einer Sache ist das einfachste Beispiel einer Apperception; aber neue Eindrücke wollen wir nicht blos wahrnehmen, sondern mit dem Gedankeninhalt der Seele verknüpfen, und wie wir aus vielen verwandten Erscheinungen einen Gattungsbegriff derselben bilden, so wenden wir die allgemeinen Vorstellungen sofort auf die Dinge und Ereignisse an um sie darunter und dadurch zu begreifen. Die mannichfaltigen Beziehungen der Dinge zu erfassen, das Neue an das Alte anzuknüpfen und dadurch neue höhere Gesichtspunkte für die Betrachtung der Welt zu erlangen, das bezeichnet den Fortschritt der Cultur für den Einzelnen wie für die Menschheit. Einige hundert Grundanschauungen derselben sind in den Urlauten, den Wurzeln der Sprache eines Volks ausgeprägt; neue Gegenstände, neue Erfahrungen des äußern und innern Lebens werden an sie angeknüpft, mittels ihrer appercipirt und danach benannt, indem nach der Bereicherung des Gedankeninhalts auch der Laut eine leise Modification erfährt. Selbstverständlich suchten die Urmenschen nicht das Ferne und Entlegene, sondern das sie unmittelbar Berührende und direct Angehende zu bezeichnen, außer Sonne und Mond, Wind und Regen, Blitz und Donner waren es Thiere und die eigene Thätigkeit mit ihren Mitteln und Erfolgen was zum sprachlichen Ausdruck reizte; durch sein Schaffen, sagen wir mit Lazarus, lernt der Mensch sehen; in einer steigenden Wechselwirkung lernt er die Dinge gestalten wie er sie auffaßt, aber auch auffassen wie er sie gestaltet. Die Thätigkeit des Reibens und Zerreibens prägte ein Mensch der Urzeit mit dem Laute mar aus; der ward treffend befunden, von andern wiederholt und mit der Sache behalten; das r etwas weicher wird l in mahlen, Mühle, malen. Mars der Zermalmer heißt der römische Kriegsgott, das Kämpfen heißt bei den Griechen μάρναμαι, sich aneinander reiben; Krankheit und Tod appercipirt der Lateiner gleichfalls als dunkele Zerreiber, morbus und mors; das Meer ist ihm und dem Germanen das Zerreibende oder Zerstörte, die Wasserwüste, während es der Grieche als Völkerbrücke, πόντος, pons, anschaut oder als das Hin- und Hergeschüttelte, θάλασσα, der Deutsche es auch See als das Siedende, Wogende nennt, wonach wieder die Seele als das bewegende Lebensprincip saivala benannt wird; „die Seele war", wie Max

Müller sinnig bemerkt, „von unsern Ahnen ursprünglich als ein Meer in uns aufgefaßt, das mit jedem Athemzug auf- und niederwogt und Himmel und Erde auf seiner Tiefe spiegelt“.

Welche Laute ein Volk für die ersten Eindrücke verwerthet, wie es dieselben artikulirt, dann welche Wurzeln es nimmt um nach ihnen einen neuen Eindruck zu bezeichnen, und wie es endlich die Elemente der Sprache zum Satz verbindet, das macht die von Humboldt sogenannte innere Sprachform aus. Gilt ursprünglich von der Wurzel das Wort Pope's: Es soll der Klang dem Sinn ein Echo sein, — so zeigt sich nach Locke in der Verwerthung derselben vornehmlich der Witz, der die Aehnlichkeiten der Dinge hervorkehrt, sie unter gemeinsame Gesichtspunkte bringt. Wie nach der bekannten Anekdote der Zimmermann in der Eiche zunächst den Tragbalken, der Lohgerber die Borke, der Maler den Baumschlag bemerkt, sie also mit seinem eigenen Wesen in Beziehung setzt und demgemäß appercipirt, so betrachtet der Römer den Menschen nach seinem Stoff und nennt ihn homo, Erdensohn; der Grieche nach seiner Form und nennt ihn ἄνϑρωπος, den Aufgerichteten, Aufwärtsblickenden; der Indier und Deutsche nimmt das Innerliche, das Denken, zum Ausgangspunkt und bildet manusha, Mensch (lateinisch mens) von der Wurzel man, die aus ma, messen, der Ausdruck für denken ist. Dem einen Volk ist der Mond der weiße, helle (Selene), dem andern mane, der Zeitmesser.

Alle Eindrücke, welche viele Bäume als grünende und welkende, blühende und verdorrende, Laub- und Nadelholz gemacht, sind in der einen Vorstellung und dem einen Wort Baum zusammengefaßt, verdichtet; mannichfaltige Verfassungsformen, Institutionen und Behörden sind in dem Worte Staat begriffen. Der Fortschritt der Lebenserfahrungen hat sie dem Wort verschmolzen, das Kind hört aber jetzt die fertigen Worte, in welchen ihm die Gedankenarbeit von Jahrtausenden überliefert wird, und erhält die umgekehrte Aufgabe sie allmählich mit dem Anschauungsreichthum zu erfüllen. Dem Kenner sagt das Wort Pferd mehr als dem gewöhnlichen Menschen, und er sieht auch auf den ersten Blick das einzelne Thier, das er unter dieser Vorstellung appercipirt, viel schärfer und vollständiger; dem Kenner ist Geist, Poesie, Liebe viel herrlicher als dem welcher von Platon, Shakespeare und dem eigenen Herzen im Wechselleben mit einem andern noch keine oder nur eine geringe Erfahrung hat. In der Sprache haben

wir den Zusammenhang der Menschheit in ihrer geschichtlichen Entwickelung. Das Kind lernt sie nicht äußerlich, es erzeugt sie innerlich, aber unter dem Einflusse des Hauses, des Volks; sein Denkenlernen ist Sprechenlernen in der Muttersprache; es wächst in die Ueberlieferung hinein um sie selbst weiterzubilden. Wir schaffen keine frischen Wurzeln mehr, weil wir nun auch Dinge wie Eisenbahn, Dampfwagen, Telegraph an Altbekanntes anknüpfen und danach benennen. Die Prägung des Worts geschieht im ursprünglichen Zusammenwirken der erkennenden, wissenschaftlichen mit der künstlerischen Thätigkeit; das Wesen der Sache soll erfaßt und ausgedrückt werden; so ist Sprachbildung die Urphilosophie, die Urpoesie der Menschheit, die Grundlegung für die Kunst des Geistes.

Zum Begreifen der Dinge und zu einer idealen Auffassung der Welt, zur subjectiven Anschauung des Seienden und Seinsollenden, Vollkommenen auf sittlichem und künstlerischem Gebiet und zur voranschreitenden Verwirklichung desselben im Leben wie in der Dichtung kommen wir durch die Sprache. Daß wir für geistige Kategorien, für das Gute, Schöne, Wahre, für sittliche Gefühle und Begriffe Worte finden, dadurch wird es Licht in uns und kommen wir zur klaren Bestimmtheit einer idealen Welt geistiger Güter, zu einem Ideenreich, das wir über der Naturwirklichkeit aufbauen. Von Anfang an entsteht im Gemüth das Wohlgefühl des Schönen im harmonischen Zusammenwirken der Dinge mit Sinn und Geist des Menschen; aber der entwickelte Reichthum des ästhetischen Genusses hängt damit zusammen daß wir die mannichfaltigen Stimmungen und ihre Objecte an Worte fixiren. Von Anfang an waltet die sittliche Weltordnung in unserm Gewissen, aber ihr Gesetz gibt sich nur in dunkeln Regungen und vorübergehenden Aufwallungen kund, bis wir solche festhalten und im Wort als Wohlwollen, Gerechtigkeit, Muth, Freiheit, Liebe bestimmen; dadurch wird das Besondere als ein Allgemeines ausgesprochen, zum Gesetz und Recht. So schreitet die Menschheit durch die Sprache nach ihrem Ziel: daß der Geist seiner selbst und der Welt bewußt werde und danach sein Wollen und Wirken bestimme.

Jede Anschauung gibt uns das Ganze einer Erscheinung. Die denkende Betrachtung gewahrt an dem Ding, das sie mit vielen ähnlichen Wesen vergleicht und unter einer Vorstellung begreift, Eigenschaften und Beziehungen, die einigen Gegenständen fehlen,

aber an andern wieder zu finden sind; diese Eigenschaften, diese Beziehungen, dies Thun und Leiden faßt sie wieder zu Vorstellungen zusammen; indem die Träger dieser Beziehungen von ihnen unterschieden werden, fordern und finden diese auch eine besondere Bezeichnung in der Sprache, Eigenschafts- und Zeitwörter schließen sich an die Substantiva an. Die Urlaute waren Keime von Sätzen, drückten einen Totaleindruck aus; sie wurden die Wurzeln, aus denen nun auch die besondern Wortarten hervorwuchsen, kraft der unterscheidenden Denkthätigkeit, nicht von selbst oder gar als Ursache des vernünftigen Denkens, wie die Gedankenlosigkeit faselt. Daß ein und dasselbe Ding bald in Ruhe, bald in Bewegung, der Mensch schlafend und wachend, handelnd und leidend, der Baum mit grünem und welkem Laub oder blätterlos, ein Hund schwarz, der andere weiß, der dritte gestreift, der eine liegend, der andere laufend erschien, das führte auf dem Weg der Erfahrung zu diesem Sondern von Wesen, Eigenschaft und Verhalten hin; aber es bedurfte des denkenden Bewußtseins um danach die unterschiedenen Vorstellungen und Worte zu bilden. Das mittels ihrer entwickelte Denken und Sprechen ist nun wieder das Beziehen des Unterschiedenen, die Verbindung von Subject und Prädicat, ein Urtheil, der Satz: die Sonne wärmt, das bellende Ding ist ein Hund, der Mensch ist groß. Wie die Wirklichkeit außer uns so ist auch ihr sprachliches Abbild in uns ein Organismus, Entwickelung des Mannichfaltigen aus einheitlichem Keim und Zusammenwirken zu einheitlichem Ganzen. Ein Laut vertritt einen Totaleindruck und damit einen Satz. Brot! sagt das Kind, sowol wenn es solches haben will, als wenn es ihm auf die Erde gefallen ist. Dann werden reale Wesen, Eigenschaften, Beziehungen, Veränderungen der Zustände, Thun und Leiden unterschieden, und damit auch besondere Wörter als Subjectiva, Adjectiva, Präpositionen, Verba.

Zuerst stehen die Wörter blos nebeneinander wie heute noch im Chinesischen; ob sie vor oder nachstehen das deutet ihre Beziehung zueinander an; nur die innere Empfindung verknüpft sie. Der Chinese stellt nur Wurzeln zusammen; statt mit dem Stock sagt er: anwenden Stock. Schlecht Mensch heißt schlechter Mensch, Mensch schlecht besagt daß ein Mensch schlecht sei. Wir können sagen: den Sohn liebt der Vater; im Französischen muß die Wortfügung das Thätige voranstellen, weil Nominativ und Accusativ gleiche Formen haben: le père aime le fils. So fügt das Kind

zunächst Wörter zusammen: Fritz Fleisch haben. Solche Sprachen nennt Humboldt isolirende; Ton und Geberde, später Schriftzeichen müssen zum vollen Verständniß mithelfen. Eine zweite Stufe hat die Wortarten unterschieden, und leimt nun Pronomina an die Zeitwörter, Präpositionen an die Hauptwörter, sodaß dies deutlich bleibt; — die agglutinirende Weise. Sie sagt Stein-haufen um die Mehrheit auszudrücken; die erhält die Wurzel unversehrt, und setzt ihr andere Wörter vor und nach. Sev ist im Türkischen die Wurzel für Liebe; sev-er heißt liebend. Daran setzt man im, sen, siz, ich, du, ihr: liebend-ich, liebend-du, liebend-ihr, um auszudrücken: ich liebe, du liebst, ihr liebt. Diese Weise hat eben das Türkische sehr fein und sinnig ausgebildet.

Sie war auch das Ursprüngliche für die flectirenden Sprachen. Der Scharfblick Bopp's hat es erkannt daß die Endsilben, welche bei uns die Beugungen der Worte und dadurch ihre Beziehungen zueinander ausdrücken, anfänglich selbständige Wörter waren, die zuerst neben dem Stamm standen, dann mit ihm verbunden wurden, mit ihm verschmolzen, und nun wie aus ihm hervorgesprossen erscheinen und empfunden werden. Sagen wir gnadenvoll, so spüren wir noch die Zusammensetzung zweier Wörter, in gefährlich aber schon nicht mehr; doch hat lich gothisch leik gelautet und Gestalt bedeutet, daraus ist das englische like für gleich geworden. Gefährlich war also gefahrgestaltet. Das lich ist zur bloßen Bezeichnung der Eigenschaft herabgesunken, zu einem formalen Element geworden um das der Gefahr Verwandte, das Adjectivische auszusagen. Launenhaft heißt mit Launen behaftet; bar heißt bringen, tragen; daraus ist in dankbar der seinen Dank Darbringende geworden; schaft heißt Beschaffenheit, es ward zur Endsilbe in Wissenschaft, Freundschaft. Wir sagen: um der Ehre willen, honoris causa; Wille und Ursache, die Hauptwörter, sind Präpositionen geworden, wie unser wegen deutlich von Weg kommt. Um das Beiwort zum Nebenwort zu machen hängen ihm die Franzosen ment, die Italiener mente an, das lateinische mente von mens; dulci mente von sanftem Sinn, wird doucement als Ein Wort, die inhaltliche Bedeutung von Geist ist hier zur bloßen Formbezeichnung geworden. Ganz ähnlich ist es mit den Endungen der Flexion: Ich liebte, I loved enthält in dem t und d den Rest von that und did, und besagt genau was I did love, ich thät lieben; aus ich liebethät ist ich liebte geworden;

im Altdeutschen war unser that teta, und aus liobteta hat sich durch Abschleifen der Schlußsilbe unser liebte ergeben. J'aimer-ai für j'ai aimer ich habe zu lieben ward die Bezeichnung des Zukünftigen. In den griechischen Zeitwörtern auf mi (δίδωμι, δίδωσι, δίδωτι) liegt die ursprüngliche, im Sanskrit durchweg erhaltene Form der Conjugation vor; das mi, von dem unser mir, mich stammt, heißt ich, das ti heißt der, und unser t in liebt ist ein Nachklang davon. Die Pluralendung lautet ursprünglich masi, tasi, anti: wir, ihr, sie; lagamasi, lagatasi, laganti liegenwir, liegenihr, liegensie; sie klingt noch im Lateinischen nach: legimus, legitis, legunt. Je weniger man diese Endungen betonte, je mehr sie dadurch verfielen, desto zweckmäßiger ward es die Person wieder voranzustellen: wir lieben, ihr liebt, sie lieben. Die Griechen sagten ὄμμα-τα, Augen die, und stellten in der nachhomerischen Zeit das hinweisende Fürwort auch als Artikel noch voran: τὰ ὄμματα. Indem in den romanischen Sprachen und im Englischen die Endungen sich abschliffen und abfielen, welche die Mehrheit oder die Verhältnißbeziehung ausdrückten, wie patris, patri, patrem von pater, ward es nöthig durch Vorwörter wie de, a, to, of einen Ersatz zu bieten. Stellae sagt der Lateiner; de illa, della stella der Italiener, wir können noch Sternes wie von dem Sterne sagen.

Man hat Sprachen welche näher erläuternde Begriffe dem Wort einverleiben, Fürwörter, Vorwörter, Hülfszeitwörter mit dem Stamm zusammenwachsen lassen, nur als Formbestimmungen empfinden lassen, flectirende genannt, und als synthetische im Unterschied von den analytischen bezeichnet, welche das Zusammengefügte zum Theil wieder auflösen. Das Sanskrit, das Griechische, Lateinische sind synthetisch, die Romanischen, das Englische, vielfach auch das Deutsche sind analytisch. Die synthetische Sprache ist phantasievoller, die analytische verständiger. Die synthetische hat größere Freiheit der Wortstellung, da die Beziehung der Wörter zu einander in den Endungen klar zu Tage tritt, die analytische bindet sich mehr an die logische Wortfolge; die größere Lautfülle, der vollere Tonfall gibt der Sprache einen mehr sinnlichen ästhetischen Reiz; dafür wird die Stammsilbe häufig von den Nebenbestimmungen überwuchert und scheint tonlos hinter ihnen zu verschwinden; sie macht in der analytischen Sprache ihr Gewicht mehr geltend, und legt freier, selbständiger die Nebenbestimmungen neben sich hin. Dabei aber bleibt ihr doch noch

Flexion, sie declinirt und conjugirt nicht blos durch Präpositionen, Pronomina und Hülfszeitwörter, sondern am Haupt- und Zeitwort selbst bleiben formbestimmende Endungen haften. Ganz allmählich verlor sich das Bewußtsein von der Bedeutung der Endsilben, während was sie leisten fortwährend empfunden und geübt wird. So bleibt der Organismus der Sprache in der Wechselwirkung der einzelnen Redetheile aufeinander sichtbar, während zugleich der Unterschied und die Bestimmtheit der einzelnen Modificationen des Gedankens aufrecht erhalten wird.

In der einfach radicalen Weise wie im Chinesischen herrscht plastische Gestaltung nur in der Wortbildung, aber im Satzbau nur architektonische Ordnung, welche Stein an Stein fügt; wie im Krystall lagern sich die Atome gesetzmäßig aneinander. Die agglutinirende Sprache vergleicht sich einem Mosaikbild oder einer Pflanze: die Wurzel bleibt sichtbar neben den Entfaltungen, der Stamm oder Zweig trägt die Blätter, welche wie die mannichfaltigen Modificationen ihn umranken. Im Organismus der flectirenden Sprache wird alles wie im Menschenleibe assimilirt, die Lebenskraft des Ganzen bildet jede einzelne Zelle, die Endungen scheinen durch den innern Gestaltungsdrang hervorgebracht, und machen an jedem einzelnen Worte den Einfluß welchen es übt oder erfährt zur klaren Bestimmtheit des Gedankens vernehmlich; die Wörter sind Glieder, nicht blos Theile des Satzes. Alle Flexionszeichen sind einmal angehängte Wurzeln gewesen, aber sie sind innig verschmolzen oder verdaut worden. Das Zeitwort richtet sich in seiner Formendung nach dem Subject und bestimmt die Formendung des Objects. Der Organismus der Sprache läßt die Wechselbeziehung der einzelnen Wörter an ihnen selbst erscheinen. Er ist am vollendetsten auf jener synthetischen Stufe. Da ist die Sprache selbst das Kunstwerk des Volksgeistes in Lautfülle und Formenreichthum, das Dichtungsvermögen der Menschheit geht selbst noch in der Sprachbildung auf, die Bildlichkeit der Worte wird noch gefühlt, die Sprache ist sinnlich reich und gedankenmächtig zugleich. Nun nimmt das Leben sie zum Mittel des Verkehrs, schleift Endungen ab und verschluckt oder verkürzt aus Bequemlichkeit, nun nimmt sie die Wissenschaft zum Ausdrucksmittel, und hebt die Beziehungen der Dinge verstandesmäßiger wieder durch Artikel, Präpositionen und Fürwörter hervor; nun erhält die Poesie die Aufgabe auf künstlerische Weise das Bildliche und Musikalische lebendig zu machen. Die Vollendung

der Sprache als solcher liegt vor der Literatur. Die Redeweise eines gebildeten Kreises wie der Athener, der Patricier in Rom, wird in der Schrift fixirt, ihre Ausdrücke werden aus Volksmundarten ergänzt, und so kraft hervorragender Geister, eines Dante, eines Luther ein gemeinsames Band für die ganze Nation und eine Sprache für die künstlerische und wissenschaftliche Darstellung gewonnen. Philosophie und Poesie werden nur dann zur Blüte kommen, wenn ihnen in der Sprache ein Material voll frischer Bildlichkeit, voll tiefer Sinnlichkeit, voll Geschmeidigkeit und Wohlklang zur Hand ist. Eine Sprache wie die griechische ist nicht blos die Muttersprache, sondern die Mutter selbst von Homer, Pindar und Platon. In diesen großen Männern webt und wirkt derselbe Gestaltungsdrang, der ursprünglich den Organismus der Innen- und Außenwelt im Organismus der Sprache abspiegelte, die seelenvolle und phantasiereiche Bildung der einzelnen Worte ist in der Sprache selber schon nur die Grundlage geworden, daß die einzelnen Ausdrücke zu einem lebendigen wechselwirkenden Ganzen sich verbanden. Die Worte der Dichter und Denker sind die schöne Blüthe in welcher das Wesen der Sprache wie das der Pflanze voll ans Licht tritt. Jakob Grimm sagt: „Menschen mit den tiefsten Gedanken, Weltweise, Dichter, Redner haben auch die größte Sprachgewalt; die Kraft der Sprache bildet Völker und hält sie zusammen, ohne solches Band würden sie sich versprengen, der Gedankenreichthum bei jedem Volk ist es hauptsächlich was seine Weltherrschaft festigt."

In der Sprache bietet sich uns der Gedankengehalt unsers Volks, wie ihn seine größten Geister erarbeitet haben; allein wir gewinnen ihn nur dadurch daß wir ihn in uns nacherzeugen, daß wir zu den Worten auch die in ihnen ausgeprägten Anschauungen und Begriffe durch Erfahrung und Nachsinnen erwerben. Und die Bedeutung der Worte vertieft und erweitert sich mit der Zeit. Die Scholastik hält sich an die Worte und bereitet aus ihnen ihre Systeme ohne sich um die Sache zu kümmern, und wie viele Menschen beschwatzen was sie nicht verstehen! Wie viele Misverständnisse entstehen dadurch daß der Redende und Hörende mit demselben Wort, wie Religion, Freiheit, einen andern Sinn und Begriff verbinden! Auch hier herrscht nur im allgemeinen die Gleichheit, näher betrachtet hat jeder Mensch seine eigene Sprache wie sein eigenes Gesicht, obwol er die Züge seiner Nation, seiner Rasse, den menschlichen Typus trägt. Unser Denken geschieht in

Worten und mit Worten, ist aber eigentlich die lebendige Beziehung und Durchdringung des Denkinhaltes, alle Theile zugleich umspannend, wenn es sie auch nacheinander entfaltet; Kant hat dies den intuitiven Verstand, Schelling die intellectuelle Anschauung genannt: es ist das Erfassen der Idee als des einheitlichen Grundes und Zwecks des Mannichfaltigen und der Entwickelung, nicht außerhalb, sondern innerhalb dieser, durch sie in der Einigung des Unterschiedenen verwirklicht als lebendiger Organismus. Ohne das discursive Denken gelangen wir nicht zu diesem umfassenden Geistesblick, er selbst aber schwebt über ihm in eigener idealer Wesenheit.

Betrachten wir die Sprache als diesen geistigen Organismus wie er im Lauf der Jahrhunderte erwachsen ist, so sehen wir daß er sich von den Einzelnen nicht meistern läßt, vielmehr über ihr Wollen und Verstehen hinaus sein gesetzmäßiges Dasein hat; ja man kann sagen: der Mensch wird in die Sprache hineingeboren und empfängt von ihr Material und Gepräge seines Denkens. Und so mag ihn ein Staunen ergreifen, wenn er ihr Wesen erwägt. Nach gewöhnlicher Ansicht hätte der Mensch die Sprache um der Mittheilung willen, als Verkehrsmittel erfunden; mit bewußter Absicht wäre man übereingekommen bestimmte Dinge mit bestimmten Worten zu bezeichnen. Da wird der Zusammenhang der Sprache mit der Natur des Menschen, der bedeutungsvolle Naturlaut nicht minder übersehen wie ihre Nothwendigkeit für das Denken und seine Entwickelung selbst. Der Entschluß eine Sprache erfinden zu wollen setzt das Wissen von ihr voraus, wer weiß was Sprache ist der hat sie schon, der braucht sie nicht erst noch zu erfinden. Und wie sollte man sich verständigen mit gewissen Lauten gewisse Dinge zu benennen, wenn nicht Sprache und Verständniß schon vorhanden waren? Die Gesetze der Sprache und ihrer Entwickelung hat kein Mensch vorher erdacht, erst in neuerer Zeit haben sie sich dem Forschersinn erschlossen; sie sind kein Erzeugniß bewußter Absicht, vielmehr haben sie über das Wissen und Können der Einzelnen hinaus die Völker beherrscht, und stets scheitert der Einzelne der absichtlich in das Leben der Sprache eingreifen will.

Das alles weist über den Menschen hinaus, und so suchte man den Urheber der Sprache in Gott, der sie dem Menschen zum Geschenk verliehen habe. Da setzte man den sprachlosen Menschen und die fertige Sprache voraus. Aber was sollte er mit ihr machen, wie sollte er sie verstehen und handhaben?

Worte sind ein leerer Schall, sofern nicht Anschauungen und Begriffe in ihnen ausgeprägt werden; so müßte also Gott mit der Sprache dem Menschen zugleich die Welterfahrung und die Ideen fertig überliefert haben. Aber Erfahrung ist ja daß man erfahrend erfährt worin die Erfahrenheit der Erfahrenen besteht, wie schon der launige Behrisch zum jungen Goethe sagte, und Ideen haben wir nur dadurch daß wir sie selber denkend hervorbringen. Den Menschen mit einer ausgebildeten Sprache schaffen hieße ihn zugleich mit der Cultur schaffen, die ihrem Begriff nach nichts Gegebenes und Ursprüngliches, sondern etwas Erworbenes, das Werk der Geschichte ist. Im Wesen der Sprache liegt daß sie verstanden wird, Verstehen ist selbstthätiges Nacherzeugen, Gedanke und Wort sind untrennbar. Alle geistige Gabe ist eine Aufgabe; wir müssen sie uns aneignen und durch eigene Arbeit verwirklichen.

Schon im Alterthum ward die Frage nach dem Ursprung der Sprache aufgeworfen, ob sie ein Werk der Uebereinkunft oder der Natur sei (θέσει oder φύσει); Demokrit entschied sich für das erstere, Heraklit für das letztere. Wo so große Denker wie hier der lachende und der weinende Philosoph eine gegensätzliche Entscheidung fällen, da kann man wol annehmen daß sie gute Gründe und ein Recht dazu haben, daß sie eine Seite der Sache erfassen; ist ja doch auch das Weltleid wie die Weltverlachung des einen wie des andern durch die Welt selbst veranlaßt, die Tragödie wie die Komödie. Die Denker haben recht in dem was sie behaupten, unrecht in dem was sie verneinen, wenn sie ihren Satz für die ganze Wahrheit ausgeben. Ist nun hier und sonst ein Halber der welcher der ganzen Wahrheit nachtrachtet, und ein Ganzer der welcher sich an eine Einseitigkeit ausschließlich und hartnäckig anklammert? Heraklit hat recht: die Menschen sind nicht absichtlich und willkürlich übereingekommen die Dinge, ihre Eigenschaften und Beziehungen so und so zu wechselseitigem Verständniß zu bezeichnen. Aber ist die Sprache nicht unsere bewußte Erfindung, so ist sie uns ebenso wenig durch Natur oder göttliche Offenbarung gegeben, da hat Demokrit wieder recht; denn das Wort prägt eine Anschauung und einen Gedanken aus, und die müssen wir stets in uns selbst hervorbringen, wenn sie in unser Bewußtsein kommen sollen; wir müssen Laut und Sinn in Eins bilden, wenn wir das Wort verstehen sollen. Als Naturproduct wären die Wörter überall gleich, sie sind aber verschieden und entwickeln

sich mit der Cultur. Also: gegeben von Gott und Natur ist das geistige Sprachvermögen, die Vernunftanlage, die organischen Bildungsgesetze, die in der Seele so gut wie im Ei und im Pflanzenkeim liegen und die Entwickelung leiten, gegeben ist das leibliche Vermögen den Laut zu artikuliren; aber diese doppelte Gabe ist zugleich die Aufgabe sie zu üben, durch eigene That die Wörter und ihre Formen zu erzeugen. Heraklit hat recht: die Worte sind Bilder der Dinge; er vergleicht sie der Abspiegelung eines Baumes im Wasser; aber wir fügen hinzu: die Seele ist kein passiver Spiegel, die Aetherwellen werden erst durch sie zur Lichtempfindung, ihrem eigenen Lebensact; sie gewinnt durch die Energie ihrer eigenen Sinnlichkeit erst die Töne, die Farben, und bildet daraus die Anschauung einer Erscheinungswelt, die so nur in ihr vorhanden ist, die sie außer sich setzt und vorstellt, und diese ihre Anschauung bezeichnet sie durch ein Lautbild das sie schafft, das ihren Eindruck ausdrückt. Demokrit hat recht: wir bilden die Worte; er vergleicht sie den Statuen; aber wir fügen hinzu: die Künstlerin, die Seele, schafft und formt diese Gebilde nicht mit Reflexion; wie Reflexlaute vielmehr brechen sie unwillkürlich hervor, im unbewußten Drang des Geistes zu sich selbst zu kommen und der Welt bewußt zu werden. Herder nennt in der Schrift vom Ursprung der Sprache diese des Menschen That und Werk, dann in den Ideen macht er Gott zu ihrem Urheber; beides ist wahr; nur muß man es in dem alten Spruch des Hippokrates zusammenfassen: alles göttlich und menschlich alles! Die Sprache wie alles Große in unserer Geschichte, in Kunst und Religion, entsteht im Zusammenwirken göttlicher und menschlicher Thätigkeit. Wir tragen gottverliehene und gottgedachte Bildungsgesetze in uns, aber weil wir Geist sein sollen, müssen wir durch uns zu uns selbst kommen und durch Selbstbestimmung unsere Bestimmung erreichen, und so wirkt neben dem Nothwendigen überall die Freiheit und Individualität in der Sprache. Durch die Sprache kommen wir zur Vernunft, das heißt die Vernunftanlage wird mittels der Sprache entwickelt, aber es ist nicht in dem Sinne wahr wie Lazarus Geiger und Noiré neuerdings die Sache fassen, als ob in dem an sich Unvernünftigen durch glücklich gebaute leibliche Organe die artikulirten Laute hervorbrächen, und jenes dadurch zu einem andern, zum Vernünftigen würde, sodaß die Vernunft ein Ergebniß des Sinnlichen und seiner Laute wäre. Geiger und Noiré haben ein Wahrheitskorn wieder einmal zum

Ausschließlichen und Ganzen machen wollen. Sie gehen davon aus daß der Urmensch nicht das Ferne, sondern das Nahe, vornehmlich seine eigene Thätigkeit bezeichnen wollte. Geräthe und Werkzeuge, sagt Geiger, werden nach der Bereitung und dem Gebrauch benannt; jedes Wort aber das eine mit einem Werkzeug auszuführende Thätigkeit bezeichnet, bedeutete vorher eine ähnliche Thätigkeit, die nur der natürlichen Organe des Menschen bedarf. So bedeutet malen (s. oben mar) ursprünglich mit den Fingern zerreiben, mit den Zähnen zermalmen; im Mahlen des Korns und im Malen des Bildes ist die Grundbedeutung: mit den Fingern reiben oder streichen; und eine noch frühere Stufe soll uns „zweckloses Wühlen und Manschen im Koth" zeigen; ja Geiger meint das Urwort und seinen Gegenstand gefunden zu haben: „Der Sprachschrei erfolgt ursprünglich nur auf einen Eindruck den der Anblick eines in krankhafter Zuckung oder in gewaltiger wirbelnder Bewegung befindlichen thierischen oder menschlichen Körpers, eines heftigen Zappelns mit Füßen und Händen, der Verzerrung eines menschlichen oder thierischen Gesichts macht." Das Wühlen eines Thiers im Moder soll dann ein andermal das erste Sprachobject gewesen sein. Geiger will seine Lehre auf Erfahrung gründen, und wird darum gepriesen; aber ist diese wunderliche Annahme eine beobachtete Thatsache? Sie ist nichts als eine gemuthmaßte Möglichkeit. Thiere sollen nach Geiger wol in Furcht und Begierde Laute ausstoßen, aber die Sprache soll Objecte um ihrer selbst willen bezeichnen. Nachahmend macht der Mensch mit was er sieht und hört, sagt Geiger, und danach faßt sein Verehrer Noiré die Theorie des „großen Unsterblichen" in den Satz zusammen: „Nachahmende sympathische Gesichtsverzerrung begleitet von einem Laut, also eine Art von Mitgrinsen im Verein mit einem Mitgrunzen war das älteste Sprachobject, welches zur Darstellung kam, woraus dann nachmals die ganze Sprache durch die Differenzirung von Lauten und Begriffen sich entwickelt hat" — im Kopf von Geiger und im Mund seiner Anbeter, aber daß es in der Wirklichkeit so gewesen das hat keiner nachgewiesen. Es ist erstaunlich wie leichtgläubig gerade die Leute sind die sich auf ihren religiösen Unglauben etwas zu gute thun und lieber vom Koth als von Gott stammen. Daß Geiger seine eigenen Grundsätze nicht festhält, hat Steinthal in gründlicher Kritik dargethan. Daß das griechische Wort für schreiben (γράφειν) einritzen bedeutet ist allgemein bekannt. Man kann mit Geiger

sagen: die thierische Thätigkeit des Kratzens war der äußerliche Ausgangspunkt von wo der Mensch zur Schrift gelangte; aber die innere Triebkraft, die ihn dazu führte, sein Geist wird dabei zu betonen sein; denn ohne solchen wird die Kunst der Plastik aus dem Wühlen im Schlamm nicht zu erklären sein, sonst müßten die Schweine den Phidias und Praxiteles übertreffen. Geiger läßt den Zufall den Gegenstand mit einem Laut verbinden, und behauptet daß der so entstandene Sprachlaut befähigt sei Begriffsbildung, Denkthätigkeit und Selbstbewußtsein zu erzeugen! Da wird ein vernunftloses Gebilde des Zufalls zu einem selbständigen schöpferischen Wesen hinaufgeschwindelt, und das wahrhaft Reale, unser denkendes Selbst, zu dessen Geschöpf gemacht. So macht man neumodisch gern das Zweite zum Ersten. Wenn dann Geiger ganz richtig wieder den Sprachlaut einen Stützpunkt der Vernunftentwickelung nennt, so fragen wir mit Steinthal: Ist denn Stützpunkt und zeugende Ursache dasselbe? Ist denn der Stab Ursache des Gehens? Bringt denn der Pfahl die ihn umrankende Weinrebe sammt der Traube hervor? Auch entwickelt der Laut keineswegs sich selbst, sondern zur ersten Geberde, zum ersten Laut treten neue Geberden mit neuen Lauten hinzu. Wenn Geiger dann ein andermal das Zusammenpressen der Lippen die ursprünglichste sprachschaffende Geberde nennt, und mu als ihren Laut bezeichnet, so ist nach ihm das mu die Mutter der Vernunft. Und das wäre kein Unsinn? Aber ist das mu ein Grinsen? Damit hing ja Grunzen viel näher zusammen. „Das Princip wonach Natur und Vernunft sich entwickeln ist Differenzirung und der durch sie in Wirksamkeit tretende und immer mächtiger anwachsende Zufall; die Zeit ist es welche den Organismus schuf, indem in ihrem Verlauf an das bereits Verbundene das eine früher, das andere später herantrat.“ So gedankenlos wie Geiger hier redet kann es nur der welchem wie ihm die Gedanken „Nachwirkungen der Aetherwellen, Abbilder von Bildern auf unserer Netzhaut“ sind. Die Zeit soll den Organismus schaffen? Ist denn die Zeit ein Wesen und eine Kraft, oder die von uns angeschaute Form des Nacheinanders im werdenden Leben und seiner Entwickelung? Und schafft denn die Zeit, wenn in ihrem Verlauf das eine Atom sich an das andere fügt? Da sind ja doch die Atome das Wirkende! Und wird denn der Organismus aus äußerlichen Bestandstücken zusammengesetzt, oder entwickelt er sich, Stoff sich aneignend, aus dem Keim, von innen heraus?

Ist es Geiger nicht gelungen den Unsinn zu beweisen daß der Sprachlaut die Vernunft, den Geist erzeugt, so hat auch Noiré das nicht vermocht, ja nicht einmal unternommen, sondern nur die Geiger'sche Behauptung zum Motto seines Buchs vom Ursprung der Sprache gemacht. Doch hat er eins der in der Sprachentwickelung nothwendigen Momente hervorgehoben, nur leider übertrieben und zum ausschließlichen gemacht. Ich meine die Gemeinsamkeit. Der Mensch entwickelt sich nur in ihr, und die Sprache ist das Werk gemeinsamer Arbeit. Das haben wir längst gewußt. Noiré sagt emphatisch: „Es war die auf einen gemeinsamen Zweck gerichtete gemeinsame Thätigkeit, es war die urälteste Thätigkeit unserer Stammeltern, aus welcher Sprache und Vernunftleben hervorquoll. (Ist denn eine auf einen Zweck gerichtete Arbeit nicht bereits eine Vernunftäußerung?) Zum siegfreudigen Angriff begeistert auch heute noch der aus der Männerbrust frei und machtvoll entströmende Laut, wie vordem die Homerischen Kämpfer. Gilt es ein gefahrvolles Unternehmen, das gemeinsam ausgeführt werden soll, die Rettung eines strandenden Schiffes, den Widerstand gegen entfesselte Elemente, oder fühlt eine versammelte Menge gemeinsam ihr zugefügte Schmach, welche gemeinsam abgewehrt werden soll, — nun wer es einmal erlebt der weiß wie die Begeisterung des Gemeingefühls, der gemeinsamen Thätigkeit in solchen zündenden Momenten die Brust fast zersprengt, bis sie im gemeinsamen Laute sich Luft macht.“ So sei denn der Sprachlaut in seiner Entstehung der die gemeinsame Thätigkeit begleitende Ausdruck des erhöhten Gemeingefühls. Er ward erinnert und wiederholt, er ward zur verstandenen Bezeichnung der gemeinsamen Arbeit. Das wird bei solcher der Fall gewesen sein. Aber das schließt gar nicht aus daß auch der gemeinsame Eindruck des Blitzes, der Sonne einen Einzelnen zu einem Ausdruck veranlaßte, der von andern gehört, als treffend empfunden und beibehalten ward. „Das ist geradezu eine Unmöglichkeit“, wirft Noiré ein. „Die Sprache, deren Wesentlichstes darin gefunden wird daß sie das Individuelle meidet und haßt, kann unmöglich aus individuellen Aeußerungen hervorgegangen sein.“ Die Sprache haßt etwas? Ist sie eine Persönlichkeit? Was Noiré sagen will das hat schon Platon erkannt, die Sprache bezeichnet nicht die einzelnen Dinge, sondern die Gattungsbegriffe; das Wort Eiche gilt für alle Eichen, die besondern müssen wir aufzeigen; laufen gilt für Pferde und Hunde

heute und morgen. Warum kann das Wort als Vorstellungsausdruck nicht von einen Einzelnen ausgegangen sein? Besteht denn die Gemeinsamkeit nicht aus den Einzelnen? Fast scheint Noiré sie wie ein Wesen für sich zu nehmen. Der erste Bezeichnende steht in der Gemeinsamkeit, und wird verstanden, weil der gleiche Anblick auf alle wirkt und die gleiche menschliche Natur in allen lebendig ist. Für Sonne und Mond, für Speise und Trank soll nach Noiré absolut jede Möglichkeit gemeinsamer Auffassung gefehlt haben! Steht denn die Sonne nicht am Himmel und sieht sie nicht jeder und empfindet die Wirkung ihrer Strahlen ebenso gut wie er das strandende Schiff sieht und die Anstrengung seiner Muskeln beim Ziehen des Rettungsseiles spürt? Sieht denn nicht jeder die Baumfrucht, und fühlt nicht einer wie der andere daß sie ihn sättigt? Nicht dadurch daß viele ihn aussprechen wird ein Laut Bezeichnung des allgemeinen Begriffs, sondern dadurch daß jeder Denkende als Einzelner sich vom Besondern zum Allgemeinen erhebt und das Wort zum Ausdruck des Gedankens macht. Wie dies geschieht das haben wir früher dargelegt, aber weder Geiger noch Noiré hat es untersucht. Der besondere Laut, den viele zugleich ausstoßen, ist darum noch kein Ausdruck des Allgemeinen, das hat Noiré ganz verkannt. Erst wenn wiederholte Anschauungen und Thätigkeiten durch Apperception und unterscheidendes wie zusammenfassendes Denken zur Vorstellung geworden, und damit der ursprünglich das Besondere begleitende und bezeichnende Laut zum Träger der geistig erfaßten Einheit des Mannichfaltigen geworden, erst jetzt ist das Wort Begriffsausdruck. Es ist nicht neu, aber es ist richtig, was Noiré bemerkt: „Verba, Zeitwörter, Thätigkeitswörter sind der nothwendigste Bestand aller Sprachen", aber nicht weil die Sprache einzig aus der menschlichen Thätigkeit hervorging und sie begleitete, sondern weil Dinge außer uns durch ihr Wirken auf uns empfunden werden, weil Leben und Werden uns überall begegnen, und der Satz nur durch die Beziehung und Vermittelung von Subjecten und Eigenschaften, durch das Zeitwort ein lebendiger Organismus wird. „Menschliche Thätigkeit ist der Begriffsinhalt aller Urwurzeln", so behauptet Noiré ohne Beweïs; aber er hat recht wenn er fortfährt: „Wie konnte man eine Thätigkeit eines fremden unbekannten Wesens ausdrücken, wofern man sie nicht damals wie heute durch die eigene Thätigkeit erst verständlichte?" — Gewiß. Wir verstehen die Welt von uns aus. Aber

das ist nicht wahr daß die Dinge erst in den Gesichtkreis unserer Sprachanschauung treten insofern sie mit unserer Thätigkeit in Berührung kommen, von ihr Wirkung erleiden; sie treten auch in unsern Gesichtskreis insofern sie Wirkungen auf uns üben und unsere Empfindungen uns zum Ausdruck des Eindrucks drängen. Stets ist es ein Gesammteindruck eines Dinges mit seinen Eigenschaften, seinem Thun oder Leiden was im Laute zum Ausdruck kommt; das Urwort ist nicht Verbum oder Substantivum, sondern noch unentwickelter Keim eines Satzes; unser Denken unterscheidet und verbindet die Sache von und mit ihren Eigenschaften und ihrem Wirken, das Urtheil verknüpft Subject und Prädicat, so wird der Keim zum entfalteten Organismus. Das geschieht durch die geistige Thätigkeit des Selbstbewußtseins, die den Menschen vom Thier unterscheidet.

G. Jäger, der im Sinne Darwin's die Wurzeln des Menschlichen in der Thierwelt sucht, bemerkt dabei ganz vortrefflich: „Der Abstand zwischen der Thier- und Menschensprache ist genau so groß wie der Abstand zwischen Thier- und Menschenseele." Er schlägt dabei die Brücke zwischen beiden, und seine Erörterung stimmt nicht mit den Neuerungen von Geiger und Noiré, sondern mit unserer aus Humboldt's Ansicht fortgebildeten Darstellung überein. Das erste und allgemeinste Element der Thiersprache ist ein Empfindungslaut, ein Schrei des Schmerzes oder der Angst, ein Gesang der das Wohlgefühl der Lebens- oder der Liebeslust ausdrückt; dann wird das eine zum Warnruf, das andere zum Lockruf, zum Verständigungsmittel mit andern. Das entspricht den Interjectionen der Menschen. Man lockt aber einen Gegenstand mit dem Laut den der selbst von sich gibt; Jäger nennt dies Ahmlaut, und knüpft daran unsere schallnachahmenden Bezeichnungen. Der Pfau hat zwei Laute, einen tiefen und hohen, die Indogermanen nennen ihn nach dem ersten, die Chinesen nach dem zweiten (Tai). Sodann finden wir Thiere mit ausgebildeter Geberdensprache, wie namentlich die Affen. Dem Empfindungslaut entspricht die Empfindungsgeberde, dem Lock- und Bezeichnungston die Bewegung des Körpers nach dem Gegenstande, das Deuten. So kann das Thier sich mit Anwesenden und über Anwesendes verständigen. Tritt das Bedürfniß ein auch Abwesendes zu bezeichnen, so wird das Deuten zum Zeichnen eines Luftbildes, der Ton zum Lautbild. Ton und Geberde wirken beim Naturmenschen stets zusammen. Die ersten Töne des Kindes sind

Empfindungslaute, erst nach Wochen macht der Säugling von seiner Stimme als Verständigungsmittel Gebrauch um Nahrung zu verlangen. Ein Theil der Wurzeln, sagt Jäger mit uns, besteht aus Empfindungslauten, ein anderer aus Schallnachahmungen, ein dritter (der größte) entstand dadurch daß man die Eindrücke der andern Sinne (namentlich des Gesichts) in Gehöreindrücke übersetzte (durch artikulirte Laute im Tonbild symbolisirte). Aber all das, so schließen wir ab, wird erst zur menschlichen Sprache dadurch daß wir Begriffe bilden und im Laut, im Wort ausprägen, daß wir Urtheile in der Verbindung der Worte zum Satz aussprechen. Die menschliche Sprache ist eine Schöpfung des Menschen nach den Bildungsgesetzen seiner idealen Natur.

III.

Der Mythus.

Wie die Bildung der Sprache so geht auch die der Sage noch vor eigentlicher Poesie aus gemeinsamer Phantasiethätigkeit der jugendlichen Menschheit hervor, sie bereitet dem Epos und Drama den Weg und liefert beiden die großartigsten Stoffe zu künstlerischer Gestaltung, und ihre Ausdrucksweise klingt in der Stimmung und Sprache der Lyrik so mächtig fort daß wir ihr auch hier eine eingehende Betrachtung widmen.

Wie Denken und Dichten in der Sprachbildung noch ungeschieden zusammenwirken, wie diese noch unbewußt und unwillkürlich sich vollzieht und die Vernunft durch sie zu sich selbst kommt, so sind auch Philosophie und Poesie in der Mythenbildung noch gar nicht gesondert vorhanden, die Phantasie schafft nicht einer bereits gedachten Idee eine sinnliche Gestalt, sondern ein gewaltiger Sinneseindruck ist es durch welchen die Ahnung des Göttlichen im Gemüthe erwacht, wobei er ungesucht zu ihrem Träger und Ausdruck wird. In den Worten, in der Sprache bestimmt der Geist unterscheidend das Mannichfaltige, in der Mythologie sucht er das Eine und Ganze, das Unendliche sich zum Bewußtsein zu bringen. So wenig wie die Sprache erfindet er die Mythe mit Absicht und Reflexion; sie sind organische Erzeugnisse seiner vernunftbegabten Natur; er arbeitet sie mit Nothwendigkeit nach ihm eingeborenen noch unbekannten Gesetzen aus der Tiefe seiner Innerlichkeit hervor, und gewinnt in ihnen die Grundlage der freien künstlerischen Thätigkeit wie der philosophischen Betrachtung; beide heben die Schätze die in der Sprache und Mythe liegen. Wie im Worte Laut und Vorstellung, so sind Reelles und Ideelles im Mythus vereint; Antriebe die auf alle

wirken und die gleiche gemeinsame Geistesanlage kommen zusammen, und wer nun den sinnlichen Eindruck so auffaßt und ausspricht daß darin eine ideale Ahnung gestaltet erscheint der ist der Mund seiner Genossen, den sie verstehen, weil er ihnen nur das im eigenen Gemüth Schlummernde erweckt. Es ist der gleiche Zug des Herzens nach dem Ewigen und Unendlichen, es sind dieselben Eindrücke der Natur, dieselben innern Erfahrungen, dieselben Wahrnehmungen des geschichtlichen Lebens, sie wirken als Bedingungen zusammen, und da ist es kein Wunder wenn in vielen ein ähnliches Bild entsteht, und wer das bestimmte und bestimmende Wort ausspricht wird von den andern verstanden, sie bewahren und verwenden was ihnen zusagt, sie arbeiten mit, jeder spricht sich aus, die eine Sache wird dadurch vielseitig dargestellt, in der gemeinsamen Thätigkeit aller erwächst die symbolisch veranschaulichte Idee zur Klarheit und Lebensfülle.

Wir können uns und die Dinge nicht als endlich auffassen und bezeichnen ohne sie und uns vom Unendlichen zu unterscheiden; so wenig wie es ein Unten ohne Oben, ein Rechts ohne Links gibt. Wie wir die Richt- und Gesichtspunkte der Unterscheidung von Gut und Bös, Falsch und Wahr, Schön und Häßlich als Bildungsgesetze des Geistes in uns tragen, und durch die nach denselben geübte Thätigkeit auch zum Begriff des Guten, Wahren, Schönen gelangen, nicht anders verhalten wir uns in Bezug aufs Unendliche, Vollkommene, Göttliche. Wenn der Mensch seiner im Selbstgefühl inne wird, so unterscheidet er sich von allem andern und sieht sich zugleich durch dasselbe bedingt; er ist eingegliedert in ein Ganzes, und von demselben ebenso abhängig wie getragen. Wenn nun erschreckende oder wohlthätige Naturerscheinungen ihn antreiben sie zu vergöttern, so geht er ja damit über das hinaus was diese Gegenstände an sich sind, und sie haben ihn in der That nur erregt den Gedanken des Göttlichen in sich hervorzubilden und dann mit ihnen zu verknüpfen. Er hat diesen Gedanken noch nicht ohne sie, sie werden als seine Träger zum Mittel denselben zum Bewußtsein zu bringen. Wie könnte der Mensch in der Sonne nicht blos die strahlende Scheibe, sondern den Sonnengott sehen, wenn er nicht die Idee Gottes in seiner Seele trüge als ursprüngliche Mitgift, als Siegel seiner Abkunft aus dem Unendlichen, in welchem er ja entsteht und besteht, das sich in ihm bezeugt, dessen Offenbarung er aber durch eigene Thätigkeit sich verständlich machen muß? Nicht die Idee ist

uns angeboren, aber das Vermögen für sie, der Richt- und Gesichtspunkt unserer geistigen Entwickelung, so wie der leibliche Lebenskeim die Bildungsgesetze und das Ziel seiner Selbstgestaltung als Gabe und Aufgabe zugleich besitzt.

Wie wir den Inhalt unserer Empfindungen zu Vorstellungen erheben und nach den Gesetzen und Kategorien unseres Verstandes zu einer Erfahrungswelt bearbeiten, so fragen wir nach den Principien und Zwecken, und unsere Vernunft sucht und findet sie in einer ersten und höchsten Einheit, im Gottesgedanken, den darum Kant das nothwendige Ideal der Vernunft genannt hat. Fragen wir aber was denn dies Ideal der Vernunft, das Göttliche als das Unendliche und zugleich als wohlthätige und wissende Macht, im Gemüth der kindlichen Menschheit erwecken, an welchem sichtbaren Gegenstand der aufkeimende Gedanke sich emporranken könnte, so ist es der Himmel, der allumfassende, der mit seinem Licht alles erhellt, Lebenswärme und Gedeihen verleiht. Wie wir heute noch sagen: der Himmel weiß, der Himmel wird helfen, so ist der Himmel thatsächlich auch bei Natur- wie Culturvölkern der Ausdruck für Gott; im Himmel ist der Eine und Unendliche offenbar geworden. Der Himmel wird der sichtbare Gott, im Himmel waltet die Geisteskraft Gottes wie die denkende, wollende, fühlende Seele in unserm Leibe.

Denn wir verstehen die Welt von uns aus, der kindliche Mensch ist sich das Maß aller Dinge, und wie er fühlt, weiß und will was er thut, so macht er auch Empfindungen, Vorstellungen, Begierde und Streben zum Grund der Bewegungen und Wirkungen die er außer sich gewahrt; seine Einbildungskraft beseelt die Natur, und sieht in ihren Vorgängen die Thätigkeit derselben Kräfte die er in sich selber als die Ursache seiner Handlungen spürt. Das ruhige Wandeln der Gestirne, das Aufsprudeln des Quells, die belebende Wärme des Sonnenstrahls, das Flackern der Flamme, die Bewegung der Wellen, das Brausen des Windes, das Wachsthum des Baumes, dies und so vieles andere kann sich der natürliche Mensch mit Recht nicht erklären, wenn er nicht ein selbstseiendes Wesen als den Grund davon annimmt; aber das Eine wird nach den einzelnen Eindrücken von der Einbildungskraft in eine Fülle besonderer Gründe zerlegt, besondere geistige Wesen walten ihr in den Dingen. Der Geisterglaube kommt hinzu. Wie der Mensch seiner als eines Dauernden im Wandel der Eindrücke und Erscheinungen bewußt wird, so hält

er sich für unsterblich, für ein unvergängliches Lebensprincip, und wie er die Natur beseelt, so läßt er die eigene Seele aus dem allgemeinen Geisterreiche in den Leib eingehen und aus dem Leib wieder in dasselbe zurückkehren; Seelen leben in den Strahlen des Lichts und im Hauche der Luft, auf- und abschwebend von der Erde zum Himmel, vom Himmel zur Erde; das Reich der Naturgenien, der Elfen ist zugleich das Todtenreich, und aus dem Wolkenbrunnen bringt der himmlische Vogel die Menschenkinder. Die Menschheit führt auf dieser Stufe das traumselige Phantasieleben des Kindes, dem auch alle Dinge persönlich sind, das sich in seinem heitern und sinnigen Idealismus nicht stören läßt, unbefangen an die Wahrheit seiner Vorstellungen glaubt, und in der That in ihnen die seiner Fassungskraft angemessene Form für die Wahrheit hat daß alles Aeußere, Gegenständliche, Sichtbare das Werk unsichtbarer innerer Kraft und Wesenheit, daß Selbstsein das wahre Sein ist.

Wenn nun die Gestalt einzelner Naturgegenstände mit wirklich belebten Wesen eine Aehnlichkeit hat, so wird die Anschauung derselben in der Seele hervorgerufen, und der neue Eindruck dadurch appercipirt; und so sieht der Naturmensch eine Schlange im Blitz der aus der Wolke zuckt, im Fluß der sich durch die Wiese dahinwindet; das Geheul des Sturms läßt ihn als ein Raubthier erscheinen, während die Sonne, ruhig am Himmel schwebend, unter der Vorstellung des Vogels aufgefaßt, zum Schwan im Luftmeer wird. Sehr schön sagt Goethe in den Noten zum Westöstlichen Divan: Man sieht den im freien Feld aufwachenden Jäger, der die aufgehende Sonne mit einem Falken vergleicht:

> That und Leben mir die Brust durchdringen;
> Wieder auf den Füßen steh' ich fest,
> Denn der goldne Falke, breiter Schwingen,
> Ueberschwebet sein azurnes Nest.

Einem andern erscheint sie als Feuerrad, einem dritten als Auge des Himmelsgottes. Wellen sind Rosse, sie bäumen sich gleich diesen und der weiße Schaum wird zur wallenden Mähne. Die Gegenstände selbst haben mehrere Seiten, und werden anders vom Hirten, anders vom Jäger aufgefaßt. Dem Hirten sind die weißen Wölkchen eine Lämmerheerde, oder die Regenwolken Kühe die mit ihrer Milch die Erde tränken; während der Jäger in den vom Sturm gescheuchten Wolken eine Meute sieht die in wilder

Jagd dahinbraust, Rosse deren Hufschlag das Donnergetös hervorbringt. Lenau sagt:

> Die Wolken schienen Rosse mir,
> Die eilend sich vermengten,
> Des Himmels hallendes Revier
> Im Donnerlauf durchsprengten.
> Der Sturm ein wackrer Rosseknecht,
> Sein muntres Liedel singend,
> Daß sich die Heerde tummle recht
> Des Blitzes Geißel schwingend.

Die dunkle Wetterwolke wird zum finstern Ungethüm, zum feuerschnaubenden Drachen. Die ersten Strahlen des Lichts, wie sie aus dem Dunkel der Nacht oder des Gewölks wieder hervorbrechen, sind jugendlich glänzende Reiter auf weißen Rossen. So wird Irdisches an den Himmel versetzt, und nach wirklich vorhandenen Aehnlichkeiten verschmelzen die Erscheinungen in einer gemeinsamen Vorstellung; keineswegs ist ein Gegenstand blos Gleichniß des andern, sondern es wird von der Seele einer unter der Vorstellung des andern appercipirt, sie in ihn hineingeschaut. Das Zutreffende der Auffassung leuchtet ein, Bild und Sache verschmelzen, die Einigung ist unwillkürlich gefunden, nicht mit Bedacht erfunden; der kindliche Sinn sieht im Gegenstand das ihm verwandte Wesen selbst und deutet sich neue Erscheinungen dadurch daß er sie an schon vorhandene Vorstellungen anreiht, unter solchen sie begreift.

Wie der jugendliche Mensch die Naturdinge beseelt, so bezeichnet er auch seelische Vorgänge durch verwandte Erscheinungen der Außenwelt um sie sich selbst klar zu machen oder andern mitzutheilen. So nimmt er das Licht zum Symbol für das Wahre und Gute, den Kreis zum veranschaulichenden Zeichen der Unendlichkeit, und knüpft seine Unsterblichkeitshoffnung an den Schmetterling, der aus der erstorbenen Puppe sich aufschwingt. Sinn und Bild weisen aufeinander hin, der Sinn wird sich am Gegenstand bewußt und verdeutlicht sich wieder durch denselben, es herrscht auch hier keine willkürliche Zusammensetzung, das Sinnbild ist nicht das Werk der Reflexion, der Gedanke erwächst selbst mit der Anschauung, der gleiche Natureindruck wirkt auf die gleichen Gemüther; wer zuerst eins im andern widerscheinen läßt der erhebt zur Klarheit was in allen aufdämmert, und wird darum auch verstanden. So sagt auch F. G. Welcker daß ein

glücklich gefundenes Bild für die jugendliche Menschheit die im Geist aufkeimende Idee selbst war, eine lebendige augenscheinliche Offenbarung, eine Inspiration des von der Phantasie erleuchteten Verstandes, welche auf das nachmals Begriffene hindeutet, es im voraus zur Ahnung und Anschauung bringt, ungefähr was in andern Zeiten die eigentliche Erfindung des Dichters, in andern das wissenschaftliche Aperçu eines Kepler und Newton. Das wundersame Zusammentreffen der Naturerscheinung und des Inhalts im eigenen Gemüth dient zum Pfand der Wahrheit und Gewißheit. Das Symbol ist Mittel und Werkzeug zum sittlich-geistigen Verständniß der Dinge wie zum anschaulichen Ausdruck der Gedanken; der Sinn spricht im Bild unmittelbar zum Schauenden.

Die ursprünglich gestaltlosen Naturgeister erhalten die menschliche Gestalt, indem sie mit den Seelen verschmelzen; ebenso personificirt der Mensch nun auch geistige Mächte, die er im eigenen Wesen spürt, wie die Liebe, das Gewissen, und die Sprache gibt dabei allen Dingen ein Geschlecht, wodurch sie lebendig erscheinen. Dabei hat die Ursprache die concreten Ausdrücke, die allmählich erst zu den abstracten werden; sie nennt die Nacht die Mutter der Träume, wo wir sagen daß wir zur Nachtzeit träumen; sie braucht den Ausdruck des Erzeugens für Verursachen; und im Regen, der die Erde fruchtbar macht, steigt der Himmelsgott liebend zu ihr herab, sie ist nun als seine Gattin aufgefaßt, und somit der Polytheismus eingeleitet. Fügt die Phantasie zum Geschlecht Menschengestalt und Menschenart, so ist die Personification vollendet. Die Gesetze der Natur, die Anmuth, die Gabe des Gesanges werden als geistige Mächte erfaßt, die Horen und Grazien kommen zu den Nymphen, die aus der Tiefe den Quell ergießen, zu den Nereidenjungfrauen, die den Wellenreigen führen. „Sah man, bemerkt Mannhart hierzu weiter, weiße Nebel gewandartig an dem Wasser aufsteigen, so erweiterte sich die Anschauung schon dahin daß die Quelljungfrau ein wunderbares Gewand webe. Das Plätschern, Murmeln und Rauschen der Wasser klang wie die Stimme, wie der wunderbare dem Herzen verständliche Gesang der Göttin. Aus diesen Elementen sind die griechischen Mythen von den Nymphen und Musen, die germanischen von den spinnenden gesangliebenden Waldfrauen erwachsen.“ Dies zeigt zugleich wie sich das Ideale und Reale verband, wie man an den murmelnden Quell die Gabe des Lieds und den Trunk

der Begeisterung knüpfte, wie die Geister des Gesangs, die Musen, eine Naturbasis in den Nymphen fanden. Waren die Naturmächte einmal in menschlicher Gestalt vorgestellt, so gewannen sie auch außer ihrem Elemente ein geistiges Dasein und Wirken; der Sonnengott als der Geisterleuchtende, als der Versöhnung und Harmonie bringende Apollon, konnte nun für sich bestehen, und wenn er der über uns Wandelnde, Hyperion, hieß, so konnte nun Hyperion wie eine zweite Persönlichkeit den Sonnenwagen lenken, während jener Orakel spendete, den Musenreigen führte. Ebenso nahe liegt es die besondern Götter in Familienbeziehung zu bringen, sie als Söhne und Töchter des ursprünglich einen Himmelsvaters, damit als Ausstrahlungen seines Lichts und Personificationen seiner Eigenschaften zu betrachten, oder von der Anschauung der Natur aus Sonne und Mond als Geschwister, die Nacht als des Tages Mutter oder Tochter, den Sonnengott bald als Sohn, bald als Geliebten oder Gemahl der Morgenröthe anzusehen. So hießen ägyptische Götter Gemahle ihrer Mütter, wie die Natur als Mutter, Schwester, Gattin des Geistes, die Erde als des Himmels gedacht werden kann. Wie aber in den vielen Göttern das ewige eine Wesen waltet, das bricht in den Veden oft ganz klar hervor; nicht blos daß von Indra gesagt wird er sei Varuna und Agni, der Regner sei auch das Himmelsgewölbe und das Feuer; es heißt ganz bestimmt: Dem Einen geben sie viele Namen, den Schönbeschwingten bilden begeisterte Sänger mit ihren Worten, den Eines Seienden auf vielfache Weise. So sagten auch die Aegypter in der Blüte des neuen Reichs, daß der Eine, der Lebendige, der Verborgene, Ammon, in der Sonne sich offenbare, und nach der Sphäre seines Wirkens und Waltens mit den Namen der besondern Götter genannt werde.

Ich kann nicht mit Max Müller in der Sonne und Morgenröthe die ausschließliche Grundlage der arischen Mythen sehen, der lichte wie der sternenvolle dunkele Himmel, Wolken, Sturm und Gewitter, Sommer und Winter treten ja mächtig genug hervor; zwei Elemente, das stetig Wiederkehrende und das plötzlich Hervorbrechende, Wechselreiche in den Naturerscheinungen haben auf das Gemüth und die Phantasie gewirkt. Aber gern wiederhole ich auch hier die Worte des poesiebegabten Forschers, der sich in die Stimmung der Urzeit zu versetzen vermag: „Die Morgenröthe, die uns nur als ein schönes Naturspiel erscheint, war dem

Beobachter und Denker damals das Problem aller Probleme. Sie war das unbekannte Land, aus dem alltäglich jene glänzenden Sinnbilder göttlicher Macht emporstiegen, welche in dem menschlichen Geist den ersten Eindruck und Fingerzeig einer höhern Welt, einer obern Macht der Ordnung und Weisheit zurückließen. Was wir Sonnenaufgang nennen das stellte den Menschen täglich das Räthsel des Daseins vor Augen. Ihre Lebenstage entsprangen einem dunkeln Abgrund, in welchem sich jeden Morgen Licht und Leben zu regen schien. Ihre Jugend wie ihr Alter war die Gabe jener himmlischen Mutter, welche im Glanz unveränderlicher Schönheit jeden Morgen erschien, während alles Irdische welkte und dahinschwand. Ein frisches Leben blühte jeden Morgen vor ihren Augen auf, und die erquickenden Winde wehten sie wie Begrüßungen an, welche über die goldene Himmelsschwelle herüberschwebten. Die regelmäßige Wiederkehr des Tages und der Nacht, das ganze Sonnendrama mit dem Kampf zwischen Licht und Finsterniß, das nie ausblieb, erweckte die Vorstellung der glanzvollen ewigen Mächte, und im Gefühl der Hülfsbedürftigkeit zugleich Vertrauen, Hoffnung, Freude in der Menschenbrust."

Im menschlich gestalteten Gott aber tritt die Beziehung auf das menschliche Leben in den Vordergrund, der einschlagende Blitz ist ein rächender Strahl des Zeus, und der Sonnengott zürnt in der verzehrenden Glut als der Furchtbare, während er in der Frühlingswärme gnädig segnet. Je mehr das geistige Leben des Volks sich entwickelt, desto geistiger werden die Götter, Principien idealer Güter, Hüter der sittlichen Weltordnung. Ist dann das Geistige, Freipersönliche in einer Göttergestalt ausgebildet, dann wird der Naturvorgang, in welchem man ursprünglich sein Walten sah, nicht mehr als das Immerwährende, Wiederkehrende, sondern als eine einmalige Geschichte aufgefaßt: aus dem Gewitterkampf wird eine Titanenschlacht; aus dem Naturvorgang daß die Sonne herabsinkt wenn der Vollmond aufgeht, wird der für Endymion tödliche Kuß Selene's; daß die Morgenröthe vor der Sonne vergeht, wird zur Sage daß Daphne Apollon floh, aber von seinem Arm berührt zum Lorber ward, denn an dessen Namen klingt der ihrige an, und der Gott schmückte sich mit dem Laub der Geliebten. Die Darstellung einer Naturerscheinung in Form einer Erzählung, die Ausprägung einer Idee in einer veranschaulichenden geschichtlichen Begebenheit macht gerade das Wesen des Mythus aus.

Je mehr ein Volk sich aus dem Naturzustand zur Cultur emporarbeitet und der innige Verkehr mit der Natur seine Ausschließlichkeit verliert vor dem Wechselverkehr der Menschen und Nationen, desto klarer wird der Mensch sich der leitenden Gottheit nun auch in der innern Erfahrung, im eigenen Los wie im Geschick des Staates bewußt, desto mehr zieht ihn jetzt die menschliche Form der Mythen an, sodaß die anfängliche Naturgrundlage vergessen werden kann wie das Tonbild im Wort. In einem Jugendalter des Heldenthums übt gerade das seinen Zauber daß die Naturerscheinungen als Thaten der Götter aufgefaßt sind, und nun wird das Abenteuerliche, das Verdienstvolle der Handlung weiter ausgesponnen. Und wenn wirkliche Erlebnisse, wirkliche Heldengestalten an solche Ueberlieferungen der Urzeit erinnern, so entsteht die Heldensage, welche durch diese Verschmelzung mit der idealen Göttermythe ihre Tiefe und ihren Glanz empfängt. Sie entwickelt sich namentlich auch dadurch daß eine Göttersage an verschiedenen Orten localisirt und eigenthümlich gestaltet ward, dann aber ein allgemeiner Cultus an die Stelle der besondern Auffassungen trat, und während die eine Gestalt überall göttlich verehrt wird, gelten die andern für Heroen. So war Siegfried ursprünglich ein Frühlings- und Sonnengott, ward aber zum Sonnenhelden, ähnlich wie Perseus. Denn der Kampf und Sieg des Lichts über die Finsterniß war schon im grauen Alterthum als ein Streit mit Ungeheuern dargestellt, und wie Siegfried den Lindwurm, so haben Apollo, Perseus, Herakles die furchtbaren Drachen erschlagen, aber der Apollodienst überwächst den der andern, und sie werden nun zu Heroen, das Heldenhafte wird ausschließlich fortgebildet. Durch andere Sitten, andere geschichtliche Ereignisse kommen frische Motive in die Sage, aber das Ursprüngliche klingt durch. Sodann vollzieht sich der Niederschlag alter Göttersage auf neue Helden und Geschichten vornehmlich wenn in der Religion ein Wechsel eintritt, wie durch das Christenthum bei den Germanen. Die schönen Erzählungen sind dem Volk ein theueres Gut; der Naturvorgang selbst war bereits mit sittlichen Ideen durchtränkt in der mythischen Darstellung, und diese schlägt nun auf einen Helden nieder und verschmilzt mit seinem Charakter und Geschick, wie wir bei Karl dem Großen sehen werden.

Die Urmythen selbst sind ein Stoff für das religiöse Denken wie für das künstlerische dichterische Bilden; sie werden erweitert

durch neue Erfahrungen die man auf sie bezieht; sie werden entwickelt und miteinander verflochten. Wie hätte Einer die reiche Heraklessage erfinden sollen? In ihr sind nicht blos verschiedene Localsagen von Stammeshelden mit alterthümlichen Sonnenmythen verwachsen, sondern die Griechen glaubten auch in den semitischen bogenbewehrten löwenbezwingenden Göttern ihn wiederzufinden, und ließen ihn bei Omphale dienstbar sein, weil diese, die Göttin, Keule und Löwenhaut des Mannes führt, wie der Gott Gewand und Spindel des Weibes, um das die Geschlechter in sich verbindende Eine Göttliche zu bezeichnen; und wie der kleinasiatische Sonnengott im Sommer sich selbst verbrennt um das Feindselige der Feuerglut neugeboren wieder zu wohlthätiger Milde umzustimmen, so verbrennt sich nun auch Herakles auf selbstangezündetem Scheiterhaufen um gleich orientalischen Helden durch den Opfertod zu den Göttern emporzusteigen. Im Fortschritt des Volks ward er von Dichtern und Weisen zum Ideal sittlicher Heldenkraft ausgebildet, die sich freiwillig in den Dienst des Gesetzes stellt und befreiend für die Menschheit wirkt.

Zu dem unwillkürlich Gewordenen gesellt sich die schon freiere Erfindung. Priesterlegenden geben Erzählungen von dem Ursprung örtlicher Satzungen und Bräuche, manches Bild wird wörtlich und eigentlich genommen, und findet nun eine mythische Deutung und Motivirung. Uns ist die Sonne als das Auge des Himmelsgottes verständlich; dadurch ward einem prosaischen buchstabengläubigen Sinn Odin einäugig, und nun sollte er sein anderes Auge zum Pfand gesetzt haben. Wenn die Veden vom Goldarm der Sonne reden, so vergleichen wir das sofort mit den Rosenfingern der Morgenröthe bei Homer; die Brahmanen aber fabelten von einem Kampf, in welchem der Gott seine eine Hand verloren und sie durch eine von Gold ersetzt habe.

Das Heidenthum erhielt in den theologischen Mythen seine eigenthümliche Form dadurch daß menschliche Gestalt und Handlungsweise auf die Natur und auf die göttlichen Principien übertragen ward; die anthropologische Mythe oder die historische Volkssage zeigt dagegen vielfach den Widerschein von Bildern, Thaten und Geschicken der Götterwelt. Ich werde bei der Betrachtung des Volksepos nachweisen wie bei Indern, Persern, Griechen, Kelten, Germanen, Slawen so viele verwandte Elemente nicht auf Entlehnung beruhen, sondern ein Erbgut aus der gemeinsamen Urzeit sind, und zwar nicht eine ursprüngliche Heldensage, sondern

Naturmythe von der Sonne und Erde, vom Gewitterkampf, vom Streit des Sommers und Winters, von der Entrückung des Frühlings in Bergeskluft und von seiner siegreichen Wiederkehr. Wir werden z. B. dies letztere nicht blos in der Göttermythe von Indra und in der Odyssee, sondern noch in den Sagen von Karl dem Großen, Heinrich dem Löwen und Friedrich Rothbart erkennen. Die alte Ueberlieferung geht in veränderte Sitten ein und wird den neuen Umständen gemäß umgestaltet. Die im Winterschlaf erstarrte Erde, die der Sonnengott wachküßt, wird zur Schildjungfrau, welche Odin's Schlafdorn getroffen, und die nun hinter dem Flammenwalle liegt; der Frostpanzer ist jetzt die Brünne, die Siegfried's Schwert durchschneidet, wie jenen der Sonnenstrahl; aber dann wird in der christlichen Zeit aus dem Schlafdorn Odin's, der dem Volk nichts mehr bedeutet, die verhängnißvolle Spindel, mit welcher die Königstochter sich sticht und sofort sammt der Umgebung in Schlummer versinkt; aus dem Flammenwall wird die Dornhecke, von welcher die schöne Jungfrau den Namen Dornröschen empfängt, der heldenhafte Jüngling dringt muthig durch und weckt sie mit dem Brautkuß. Aber auch das Volksmärchen ist allmählich geworden, nicht mit bewußter Absicht ersonnen. Das Kind will das ihm Liebgewordene immer wieder hören, und geht an anderm vorüber, das in seinem Gemüth nicht Wurzel schlägt; so übt überhaupt der Hörer durch seine Bildungsstufe und sein Verlangen einen mitwirkenden Einfluß auf die Erzählung, was ihm gefällt wird ausgemalt, ihm Unverständliches durch Verständliches ersetzt. Ein jeder behält was ihm zusagt, und fügt hinzu was er Schöneres weiß, und indem eine Sage von Mund zu Mund geht, gewinnt sie in dieser Gesammtthätigkeit der Geschlechter gleich viel hin- und herbewegten Rollsteinen den treffenden Ausdruck, die runde präcise Form. Bei dieser Zähigkeit der Ueberlieferung wird der Mythus zum Bande der einander folgenden Geschlechter, sodaß dieselben Bilder, die einst die Menschheit in den Tagen ihrer Kindheit schuf, noch heute den Geist der Kinder nähren, rühren und ergötzen, und einen Ring bilden der die fernen Jahrhunderte aneinanderschließt.

Aber der Nachklang und Wiederschein der aus den Fäden der Naturerscheinungen gewobenen Göttermythe ist lange nicht das Einzige in der die menschlichen Dinge gestaltenden oder umranken-

den Sage, vielmehr findet neuer Inhalt auch neue Gestaltung. Die ersten sagenhaften Kapitel in der Geschichte der Völker, die Wundererzählungen von der Kindheit und Jugend großer Männer rühren daher daß die Volksphantasie aus dem Gegenwärtigen, das ihr klar ist, auf das Vergessene oder unbeachtet Gebliebene zurückschließt und sich ein Bild davon macht, und in dem Bilde vom Horazius Kokles, Scävola und Lucrezia, von Achilleus und Odysseus erkennen wir was den Römern und Griechen selbst als Römerart und Griechenthum galt. Auch hier gibt der Mythus Gedanken in der Form von Erzählungen kund, auch hier schmückt er die Wirklichkeit dichterisch aus. Auch hier will er nichts Willkürliches ersinnen, noch etwas für wahr ausgeben, an das der Urheber selbst nicht glaubte, vielmehr ist dieser überzeugt einen ursprünglichen Hergang errathen, eine Lücke ausgefüllt, das Rechte getroffen zu haben. Ferner begleitet die Sage die Geschichte und spricht deren Sinn in einzelnen glänzenden Bildern aus, durch welche das Volk die Bedeutung der Ereignisse wie der Helden sich klar macht. Langwährende verwickelte Begebenheiten, deren Ergebniß sich aus vielen kleinen Ursachen und Bedingungen hergestellt, vermag die Erinnerung so nicht festzuhalten; da schafft die Phantasie aus dem Totaleindruck einzelne Typen und setzt sie an die Stelle des Mannichfaltigen. Der große Erfolg ist da, die mitwirkenden Kräfte liegen in der Vergangenheit, Vergessenheit; nun schafft die Einbildungskraft in der Abspiegelung der Gegenwart sich das Bild des Werdens, verdichtet viele Gestalten oder Begebenheiten zu einer. Wo Mythen erscheinen da zeugen sie stets von dem mächtigen Eindruck den große Persönlichkeiten und neue Ideen auf die Zeitgenossen gemacht haben, und so lernen wir aus jenen kennen wie das Volk einen Moses und Muhammed, Jesus und Buddha, Karl den Großen und Napoleon ansah. Der Mythus ist in diesem Sinn eine poetische Philosophie der Geschichte.

Dichtern und Künstlern ist das von der Volksphantasie Vorbereitete der liebste Stoff. Homer und die Tragiker der Griechen, Firdusi, Shakespeare im Hamlet, Lear und Kaufmann von Venedig, Ariost und Tasso, Goethe im Faust und Schiller im Tell vollenden in künstlerischer That was ihnen die Jahrhunderte vorbereitend überlieferten.

Ich habe in der Einleitung zu meiner Ausgabe von Schiller's Tell (Brockhaus' Nationalbibliothek) dargethan wie die Tellsage im Unterschied von der Geschichte und im Zusammenhang mit

derselben sich entwickelt hat. Da wir hier Schritt für Schritt beweisen können was wir anderwärts muthmaßen oder schließen, so will ich die Darstellung auszugsweise hier anreihen. Freie allemannische Männer siedelten in den Waldstätten sich an und behielten Wald und Weide gemeinsam. Klöster und Herren legten einen Hof an, gaben Hörigen dort Wohnung, Freien gegen Pacht und Dienstleistung ein Stück Land, und setzten einen Verwalter über die kleine Genossenschaft. So hatten in Schwyz das Kloster Einsiedeln und die Grafen von Habsburg, in Uri eine Abtei und die Erben von Seedorf, Attinghausen und Rappersschwyl neben den freien Bauern ihre Besitzungen; in Niederwalden die Klöster Engelberg und Muri. Leibeigene sind vom Gutsherrn abhängig, freie Bauern erkennen nur den Kaiser als Herrn, sind ihm zum Kriegsdienst verpflichtet, können nur von Ihresgleichen gerichtet werden. Hörige erhielten Grundstücke zu eigen und gewannen dadurch Freiheiten und Rechte, Freie suchten den Schutz weltlicher oder geistlicher Herrschaften. Die Hintersassen eines Gutsherrn standen unter Meiern, sie kamen im Mai und Herbst zur Einlieferung der Abgaben, zur Schlichtung von Streitigkeiten zusammen, und wiesen das Recht, das der Gutsherr oder Verwalter vollzog. Das war ein Keim der Selbständigkeit, der zum Wachsthum drängte. Freie und Hörige hatten an Wald und Weide Antheil und bildeten eine Markgenossenschaft. Die Versammlung der Freien stand unter dem Vorsitz eines Grafen, den der Kaiser einsetzte. Der Klostervogt vertrat in den Besitzungen des Frauenmünsters von Zürich den Grafen, die Grafen von Habsburg und Lenzburg vertraten die Vogteien in Unterwalden und Schwyz. Da entwickelte sich der Kampf zweier Mächte, der Bauern, die eine freie Gemeindeverfassung, der habsburger Grafen, die eine fürstliche Landeshoheit anstrebten, mit dem Vorsitz in der Rechtspflege auch die Verwaltung in die Hand zu nehmen trachteten. Das Gefüge ihrer Macht aber erfuhr den ersten Bruch durch Uri. Das ganze Thal war früh zu einer Markgenossenschaft zusammengetreten, und die Volksgemeinde berieth über Wohl und Weh der Landschaft. Als die Zähringer, welche dort die Vogtei geübt, ausstarben, nahm Friedrich II. 1218 das Amt an das Reich, und versprach es nicht wieder erblich werden zu lassen; nur für außerordentliche Fälle ward ein kaiserlicher Verwalter oder Vogt gesandt; der Gemeindevorsteher, der Landammann stand für gewöhn-

lich an seiner Stelle. Da suchten nun auch die Schwyzer einen ähnlichen Freibrief zu erlangen; sie wußten in den Wirren zwischen Staat und Kirche die Umstände klug zu benutzen, und hielten zum Kaiser, während Grafen und Aebte auf Seite des Papstes standen. Die Bürger von Luzern reichten den Unterwaldenern die Hand, und die Schwyzer schlossen sich ihnen an; sie stritten mit den Habsburgern um die hoheitlichen Rechte. 1273 ward Rudolf zum deutschen König erwählt. Er sicherte den Männern von Uri ihre Rechte, während die Schwyzer eine Abgabe an Habsburg zahlten, die Gemeindegenossenschaft aber anerkannt und der Landammann zum Stellvertreter des Vogtes ernannt ward. Als im Zwischenreich nach Rudolf's Tod vielfach Ritter und Städte zu Schutz- und Trutzbündnissen zusammentraten, vereinten sich auch die Gemeinden von Schwyz, Uri, Unterwalden am 1. August 1291 zu einer Eidgenossenschaft; sie übten die Rechte der Grafen und Vögte für sich, und beschlossen keinen Richter mehr anzunehmen, der nicht ihr Landsmann wäre. Die Grafen von Savoyen betrieben nun eine Verbindung gegen die Habsburger vom Bodensee bis zu den Apenninen. Die Landgemeinde von Schwyz verordnete die Klöster zur Besteuerung heranzuziehen oder von der Benutzung der Gemeindegüter auszuschließen. Adolf von Nassau bestätigte den Freiheitsbrief Friedrich's II. für Uri und Schwyz, sein Nachfolger Albrecht aber nahm sich der Klöster an, bestätigte die Freiheitsbriefe nicht, setzte aber auch keine fremden Vögte ein; ein Stauffacher ist Landammann in Schwyz, ein Attinghausen in Uri. Im Mai 1308 ward Albrecht ermordet, und sein Nachfolger, Heinrich von Luxemburg, bestätigte den Gesandten der Waldstätten ihre Reichsunmittelbarkeit. Die Schwyzer aber verdrängten nun die Klosterleute von Einsiedeln von den Alpen, plünderten Klosterkeller, ja Gotteshaus, und ließen die Geistlichen erst auf Fürsprache des Grafen von Habsburg frei. Friedrich von Oesterreich und Ludwig der Bayer stritten um die Krone. Ludwig suchte den Bund der Eidgenossen und hob die Acht auf, die der Abt von Einsiedeln über Schwyz erwirkt hatte; Friedrich bedrohte sie mit Krieg. Sie befestigten die Zugänge und besetzten die Pässe zu ihren Thälern. Herzog Leopold rückte gegen sie vor, und ward am 15. November bei Morgarten von den Bauern geschlagen. Der Sieg war entscheidend, Ludwig bestätigte die Freiheitsbriefe, Oesterreich schloß einen Waffenstillstand, der die Habsburger in Besitz ihrer Höfe mit Steuern und Gerichten

einsetzte, aber die gräflichen Hoheitsrechte preisgab. Gemeinsamkeit der Interessen und gleiches Streben nach Unabhängigkeit führte den Eidgenossen Städte und Landgemeinden zu, und die Schweiz erwuchs zu einem Bundesstaat mit Selbstverwaltung der innern Angelegenheiten unter der Hoheit des Reichs. So das Geschichtliche. Wenn ich es vorzutragen hatte, brauchte ich stets ein erneutes Studium und einen Notizenzettel; wie hätte es im Volksgeist klar und fest haften mögen?

Die Schlacht von Morgarten zog zuerst die Augen auswärtiger Zeitgenossen auf die Schweiz; Chronisten des 14. Jahrhunderts gedenken jener; wissen aber nichts vom Rütlibund und vom Tell. Im 15. Jahrhundert berichtet der Berner Justinger was er in den Waldstätten erfahren: sie hätten vor alten Zeiten mit den Habsburgern und mit Oesterreich Krieg gehabt. Daß sie allmählich die Reichsunmittelbarkeit errungen das ist vergessen, aus den gegenwärtigen Zuständen heraus glaubt bereits das Volk sie seien immer so gewesen, das Land sei einmal vom Reich den Habsburgern verpfändet worden, die hätten nun Vögte eingesetzt, und solche hätten über die alten Dienste und Rechte hinaus weitere Ansprüche erhoben und sich frecher Handlungen gegen ehrbare Männer und Frauen erlaubt. Darüber sei es zum Kampf gekommen. Die Chronik des Thurgauer Ritter von Klingenberg, die bis 1462 reicht, berichtet daß Schwyz, Uri, Unterwalden den ersten Bund 1336 schlossen; Vögte hätten Schwyz zur Unterthänigkeit zwingen wollen. Um dieselbe Zeit erzählt Hemmerlin von Zürich nichts vom Kampf um alte Rechte, weiß aber allerhand Anekdoten von Vögten. Von der allmählichen langdauernden Entwickelung ist nur der Eindruck eines Ringens und Kampfes in der Erinnerung des Volks geblieben, und es verlangt ganz unwillkürlich nach besondern Ereignissen und persönlichen Trägern für dieselben. Jemand erzählt was ihm wahrscheinlich dünkt, ein anderer überträgt was er auswärts gehört auf die Heimat, und man glaubt das, und erweitert es, da es der Wirklichkeit wie der dunkeln Kunde von der Vergangenheit zu entsprechen scheint. Da setzt ein Graf von Habsburg einen Verwalter über Schwyz auf das Schloß Lowerz; um die Ehre ihrer Schwester zu rächen erschlagen ihn zwei Brüder, und wie der Graf die strafen will verschwören sich die Thalbewohner mit ihnen, und so fing der Bund an. Als das die Unterwaldener hören, bemächtigen sie sich in der Christnacht der Burg Sarnen und verbinden sich mit den

Schwyzern. Das um 1470 abgefaßte Buch im Archiv von Obwalden, nach seinem Einband das weiße geheißen, läßt nach den Namen Suecia für Schwyz und Schweden die Waldstätte durch Schweden angerodet werden. Rudolf von Habsburg setzt Vögte ein, die nach seinem Tod übermüthig werden, das Volk bedrücken, mit Frauen und Mädchen Muthwillen treiben; hier werden Geßler und Landenberg genannt; jener heißt auch Geißler; wenn ihn Johann von Müller auf einmal Hermann Geßler von Bruneck hieß, so wußte er mehr als seine Quellen, sowie er denn auch dem Stauffacher ein „steinern" Prachthaus andichtete. Das weiße Buch erzählt die Geschichte von Melchthal mit den Ochsen, vom Biedermann in Altsellen, der den Vogt mit der Axt erschlägt, weil der von der Frau verlangt sie solle mit ihm baden; vom Stauffacher, dessen Frau den um sein Haus Besorgten antreibt auswärts sich mit wackern Männern zu berathen, und so schwören denn er, Walther Fürst und Melchthal einander Treue; und oftmals kamen sie mit immer Mehrern am Mythenstein im Rütli zusammen und tagten insgeheim. Und so ist eine concrete Fassung für den Beginn der Eidgenossenschaft gefunden, die im Volksgemüth Wurzel schlägt; wir wissen nicht was der Schreiber bereits aus dem Volksmund erfahren und was er hinzugethan, weil es ihm sachgemäß dünkte; die Vögte übertraten die Gebote Gottes: du sollst nicht begehren deines Nächsten Weib, Haus oder Vieh. Und da bekommt nun auch Uri seine Sage, und zum ersten mal begegnet uns der Tell. Geßler stellt die Stange mit dem Hut auf, Tell versagt ihr den Gruß, der Vogt läßt ihn den Apfelschuß thun, verhaftet ihn dann, läßt ihn aber im Sturm zu Schiff losbinden, Tell entspringt auf die Platte, erschießt den Vogt bei Küßnacht, und Stauffacher's Genossen sind so mächtig daß sie die Burgen brechen.

Wir haben aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein Lied vom Ursprung der Eidgenossenschaft, das gleich mit dem Volkshelden von Uri anhebt: er soll den Apfel vom Kopfe des Sohnes schießen; er thuts und erklärt dem Vogt daß der zweite Pfeil das Kind im Fall eines Unglücks gerächt haben würde. Das gab den Anstoß den Uebermuth der Vögte zu strafen; Junge und Alte beschworen den Bund. Vom Hut ist noch keine Rede, der ward also später zur Motivirung hinzugefügt. Melchior Ruß der seine Chronik von Luzern 1482 begann beruft sich auf ein Lied; er erzählt daß nach dem Apfelschuß Tell der Gemeinde von

Uri seine Noth klagte; da ließ der Vogt ihn binden und nahm ihn in sein Schiff; im Sturm zum Steuern berufen springt Tell auf die Platte und erschießt sofort den Vogt. Hier ist Tell die Hauptperson, vom Rütlibund ist nicht die Rede, das Volk erhebt sich, von Tell aufgerufen, zur Befreiung. Etterlin (1507) in seinem weißen Buch hat sich hier angeschlossen, den Schuß auf Geßler aber in die hohle Gasse von Küßnacht verlegt. Diebold Schilling (1510) läßt den Tell die drei Lande zum Bund berufen; der Vogt aber heißt hier Graf von Seedorf. Und aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts ist ein treffliches Volksschauspiel in Versen vorhanden, das in meiner erwähnten Ausgabe von Schiller's Dichtung abgedruckt ist. Der Vogt tritt auf und kündigt sich als Herrn an; das verdrießt den Tell, der sich mit Stauffacher und Erny von Melchthal verbindet. Dann kommt der Hut mit der Stange, der Apfelschuß, die Wegführung Tell's. Doch dieser kommt wieder zu seinen Eidgenossen; er erzählt wie er entsprungen, den Vogt zu Küßnacht erschossen. Cuno von Abatzellen berichtet wie er um die Ehre seiner Frau zu retten, einen andern Vogt erschlagen. Man beschließt die Sache vors Volk zu bringen; es geschieht durch eine Rede Tell's; die Gemeinde beschließt die Burgen zu brechen und in Freiheit zu leben.

Stumpff von Zürich, Kaspar Suter von Horgen machen mit volksthümlichen Erweiterungen gleichfalls den Tell zu einem der drei Eidgenossen, und deutsche Geschichtschreiber wie Sebastian Frank und Münster berichten auf ähnliche Art von der Stiftung der Eidgenossenschaft. Und all die genannten Bücher standen nun dem Gilg Tschudi von Glarus (1505—1572) zu Gebote. Er wußte nun alles in Zusammenhang zu bringen, die Namen festzustellen, Widersprüche auszugleichen und so anmuthig zu erzählen daß die Geschichte wie er sie vorgetragen bis in unser Jahrhundert gegolten und durch Johannes Müller, durch Schiller zum Gemeingut der gebildeten Welt geworden. Tschudi verfuhr wie der Dichter eines historischen Romans. Vögte sollen die Waldstätte an Oesterreich bringen. Zuerst kommt Baumgarten's That, dann die Erzählung von Melchthal; dann die Begegnung Geßler's und Stauffacher's, dessen Gespräch mit seiner Frau, seine Verbindung mit Walther Fürst und Melchthal; Zusammenkünfte mit Mehrern unterm Rütli. Einer der Verbündeten, Tell, versagt dem Hut, den Geßler aufrichten läßt, den Gruß; es folgt der Apfelschuß, die hohle Gasse am 18. Wintermond 1307; Tell meldet das Ge-

schehene den Eidgenossen; wegen der Burgen Roßberg und Sarnen wird die Neujahrsnacht zur Eroberung der Schlösser und zur Erhebung des Volks bestimmt, die Befreiung vollbracht.

Die Sage von Tell ist Nachklang alter Mythen, ihr Niederschlag auf ein geschichtliches Ereigniß. Sie begegnet uns nicht vereinzelt in der Schweiz; schon hundert Jahre früher wird der Apfelschuß von Saxo Grammaticus erzählt, Toko und Harald Blauzahn sind hier die Namen, und als dann später die Dänen sich empören, wird Harald im Waldesdickicht von Toko's Pfeil getroffen. In einer norwegischen Sage wird König Harald Hardradi zum Wettkampf im Bogenschießen von Heming gefordert, und zwingt diesen eine Nuß vom Haupt eines jüngern Bruders zu schießen. Sohn und Apfel erscheinen in Müllenhoff's Sagen aus Schleswig-Holstein. In einer altenglischen Ballade thut ein vom König begnadigter Wilddieb den Schuß, der ihm Ruhm und Ehre bringt. Der persische Dichter Ferideddin Attar (um 1175) singt von einem König, der einen Apfel auf dem Scheitel seines Lieblings mit dem Pfeil spaltete. In der Mitte des 13. Jahrhunderts ward die Wilkinasage aufgezeichnet, die in Westfalen nordische Männer gehört hatten, und das Völundslied der Edda berichtet wie sie vom Schmied Wieland und seinem Bruder Eigil. Der soll seine Kunst bewähren indem er einen Apfel vom Kopf seines Sohnes schieße; er soll nur einen Pfeil versenden, nimmt aber drei, und erklärt dem König Nidung nach gelungener That daß die beiden andern Pfeile dem gegolten, wenn der Schütze sein Kind verletzt hätte. Hier aber stehen wir ganz im Gebiete der Mythologie; Wieland erinnert an Dädalos, und Kuhn hat nachgewiesen daß die mit Schwanjungfrauen vermählten Meerweibskinder Wieland, Eigil und Slagfida identisch sind mit den Maruts und Ribhus der Inder, Künstler und Bogenschützen wie sie, Wind- und Sonnenstrahlengeister; — auch die persische Sage deutet auf das gemeinsame Erbgut. Indra erlegt im Sturmgebraus den Dämon der Finsterniß, der das Sonnengold geraubt hatte; das Gewitter war ein Zweikampf, der sichere Schuß befreit die Natur von winterlicher Tyrannenmacht; die Pfeile sind Sonnenstrahlen und Blitze. Wodan fährt auch im himmlischen Wolkenschiff; er erliegt anfangs im Kampf mit dem Frostriesen, und soll gefesselt weggeführt werden; da kommen die Sturmgeister ihm zu Hülfe, Wodan wird entfesselt, der lichte Himmelsgott springt aus dem Wolkenschiff hervor, spannt seinen Regenbogen,

und seinem Blitzpfeil erliegt der Feind. Gerade die Localität des Vierwaldstättersees konnte zu solcher Ausbildung des Mythus Anlaß bieten. Tell aber heißt ursprünglich — ich hörte ihn einen Schweizer Bauern noch so nennen — Tall; dies erinnert an Θάλλω, sprossen, an Heimdall, Himmelsglanz, den sprossenmachenden Sonnengott. Tal, Dell bedeutet aber auch Vertiefung, und der Tal- oder Tellepfad am Pilatus, die Tellgasse oder hohle Gasse bei Küßnacht, die Tellerüti, ein durch Ausreutung urbar gemachtes Thal, konnten leicht die Veranlassung werden daß dort die Sage sich einbettete, daß der Schuß der Nothwehr zum Meuchelmord ward!

Der Apfelschuß war ursprünglich nicht Tyrannenzwang, sondern Probe der Schützenkunst, das zeigt die persische und englische Dichtung. Wenn jüngst ein Pfälzer vor den Assisen stand, der sich der sichern Hand gerühmt und zum Beweis seinem Kind eine Kartoffel mit der Flinte vom Kopf geschossen, so kann das allerdings nach dem Tell angestellt sein; schwerlich aber wußte jener Indianer davon, der einem Mädchen einen Kürbis vom Haupt zu schießen sich gefiel. Ein solcher Schuß mochte auch in der Schweiz vorgekommen sein. Vielleicht daß zur Zeit der Menschenopfer der Apfel statt des Kindes galt, und die Götter sich genügen ließen, wenn der Vater ihn traf. War einmal der himmlische Schütz als menschlicher Held und Tyrannentödter gefaßt, und an diesen der Apfelschuß geknüpft, so haftete er nun sicher, denn nun lag es nah ihn zum Motiv zu nehmen daß der Schütze den zweiten Pfeil auf den Gewaltherrn richtet. Das sittliche Gefühl forderte einen rächenden Pfeil gegen den der so Furchtbares geboten. Ging nun in Uri solch eine Schützensage im Volksmunde um, so lag es nah den Helden in die anderwärts erzählten Vogtgeschichten einzuflechten und ihn zum Träger der Befreiung zu machen, wie ja thatsächlich Uri mit der Reichsunmittelbarkeit vorausgegangen war. Wenn aber Tell in der Volkssage seinen Tod in herbstlicher Ueberschwemmung findet, aber nur schlafen und einst als Retter aus der Noth wiederkommen soll, nun so erlag der Frühlingsgott dem Regensturm des Herbstes und schlummert in Bergeskluft bis zum neuen Erwachen. Die Wallfahrer nach der Tellskapelle mögen Nachzügler einer heidnischen Sitte, die Stange mit dem Hut mag eine Maistange des Frühlingsgottes gewesen sein, und Pfannenschmied denkt an eine altheidnische dramatisch dargestellte Maifeier die sich auf Wodan bezog.

Schade daß Tschudi Prosa schrieb statt ein Epos zu dichten. Schiller's Erfindung daß Tell den Baumgarten rettet, verwerthete wieder Jeremias Gotthelf in seinem Knaben des Tell und dichtete einige sittlich empfundene Motive hinzu; wäre das Büchlein in frühern Jahrhunderten erschienen, es hätte ebenso gut wie Tschudi den Historikern zur Quelle gedient und wäre vom Volk für thatsächliche Wahrheit genommen worden.

IV.

Poesie und Prosa. Kunst und Wissenschaft.

In der Bildung des Worts vereint die Sprache ursprünglich die erkennende und künstlerische Thätigkeit; hier ist Vorstellung und Darstellung zugleich, Auffassung eines Wirklichen nach seinem Wesen, eigene Verständigung über den Begriff desselben, und Bezeichnung dieses Begriffs durch den Laut, der ihn unmittelbar durch Schallnachahmung oder mittelbar durch ein analoges Tonbild oder ein Symbol des Geistigen im Sinnlichen ausdrückt. Es trifft dies zusammen mit der mythischen Auffassung der Dinge, die in der gehobenen Rede sich ausprägt, während sie die Erscheinungen welche das Gemüth erregen unter der Vorstellung des menschlich Persönlichen appercipirt. Ist aber die Sprache entwickelt, so eröffnen sich dem Geist zwei Bahnen um sie wiederum sachgemäß zu behandeln, indem Kunst und Wissenschaft sich scheiden und besondere Gestalt gewinnen. Die Wissenschaft wie die Kunst will die Wahrheit des Wirklichen, jene aber erhebt sich von der Thatsache zum Begriff und zur Idee, und spricht den Gedanken des Seins in seiner Allgemeinheit aus, indem sie das Allgemeine vom Besondern unterscheidet, während die Kunst vielmehr die Idee in einer besondern Erscheinung veranschaulicht und Idee und Bild im Ideal vereint. Ebenso können wir die Idee und die Wirklichkeit aussprechen wie sie im Gemüth walten, nach dem Werth den sie für uns haben, indem wir in der Darstellung selbst unsere Seelenstimmung ausdrücken, oder wir können beide abgesehen von ihrer Beziehung zu uns an sich in der Verkettung der Gedanken wie der äußern Umstände und Verhältnisse betrachten; wir können das Einzelne als Symbol des Allgemeinen nehmen und so dieses in jenem anschauen und ausprägen, oder wir können

das Allgemeine und Ganze in der Summe der miteinander verbundenen Besonderheiten realisirt sehen. Die Kunst stellt ein Individuelles in Gestalt und Geschichte so dar daß das Nothwendige und Ewige in ihm sichtbar erscheint; sie veranschaulicht das Allgemeine und das Gesetz durch geistvolle Charakterzeichnung, während die Wissenschaft aus der Gesammtheit der Erscheinungen den Begriff der Sache, das Wesen der Zeit und der Volksentwickelung herausfindet und so das Besondere verstehen lehrt. Die Wissenschaft zerlegt die Erscheinung in ihre Bestandtheile, sie erklärt das Thatsächliche in der Natur und Geschichte als Wirkung vorhandener Bedingungen nach dem Causalitätsgesetz, und bringt das Mannichfaltige unter einen gemeinsamen Begriff; der Kunst gilt es nicht um den innern Mechanismus der eine Gestalt bedingt, sie sieht das Wesen in der Form erscheinen, und hebt diese rein hervor um in ihrem Schein die Wahrheit des Wirklichen zu veranschaulichen. Die Wissenschaft wirkt kraft des Verstandes und wendet sich an den Verstand, sie beobachtet und heißt dabei das persönliche Interesse um der Sache willen schweigen; in der Kunst dagegen spricht das Gefühl, sie wendet sich an das Gefühl, und gestaltet durch die Phantasie die Welt wie sie im Gemüthe lebt, um die Sehnsucht des Menschen nach dem Einen, Ganzen, Vollendeten in einem Bilde zu befriedigen, das Ideal zu schaffen das die Idee im Einzelnen zur Erscheinung bringt und ihren Werth uns fühlen läßt. Untersuchend, beobachtend unterscheiden wir die Dinge, die Begriffe voneinander und von uns selbst, fühlend haben wir sie untrennbar von uns, nach dem Werth den sie für uns haben, indem wir inne werden wie sie unser Wesen hemmen oder fördern, und kraft dieser Untrennbarkeit fühlen wir uns in sie hinein, unser Selbst verschmilzt mit ihnen.

Wilhelm von Humboldt hat in seiner Weise den Unterschied von Poesie und Prosa ähnlich ausgesprochen: „Die Poesie faßt die Wirklichkeit in ihrer sinnlichen Erscheinung, wie sie äußerlich und innerlich empfunden wird, auf, ist aber unbekümmert um dasjenige wodurch sie Wirklichkeit ist, stößt vielmehr diesen ihren Charakter absichtlich zurück. Die sinnliche Erscheinung verknüpft sie sodann vor der Einbildungskraft und führt durch sie zur Anschauung eines künstlerisch idealischen Ganzen. Die Prosa sucht in der Wirklichkeit gerade die Wurzeln durch welche sie am Dasein haftet, und die Fäden ihrer Verbindung mit demselben. Sie verknüpft alsdann auf ideellem Weg Thatsache mit Thatsache und

Begriffe mit Begriffen, und strebt nach einem objectiven Zusammenhang in einer Idee.“ Diese Sätze zugleich erläuternd und erweiternd schreibt Steinthal: „Alles was da ist erklärt die Wissenschaft; sie zeigt die Wirklichkeit von Seiten ihrer mechanischen oder causalen Nothwendigkeit: was alles, wie und wodurch es ist. Auf die Frage aber wie dem Menschen bei alledem zu Muthe ist antwortet die Kunst. Die Wissenschaft gibt ihre Antwort in Begriffen; denn nur das Allgemeine ist das Nothwendige; die Kunst gibt die ihrige in Gestalten, welche sie so formt daß dieselben denjenigen Muth wecken den die Wirklichkeit theils wirklich erweckt, theils erwecken würde, wenn sie überall vollendet wäre. Die Wissenschaft erhebt die Anschauung durch Begriffe zu Ideen; die Kunst erhebt die Anschauung durch Bilder zu Idealen. Jene stellt die Ideen hin, bietet sie an sich und nach ihrem Gehalte dar; diese stellt den Schein der Ideen hin und läßt uns dadurch fühlen was sie unserm Gemüth gelten. Das Gesetz, welches die Wissenschaft construirt, bezeichnet ein Causalverhältniß im Werden der Dinge; die Kunst zeigt vielmehr ein erstrebtes Ziel der Natur, den Urtypus nach welchem sie schafft. Kunst ist: alles mit Liebe sehen und jedes so erscheinen lassen wie der Liebende es sieht. Und ist Liebe etwas anderes als Tausch der Gemüther? sich im andern, also den andern appercipiren? Und das ist Poesie.“ Man erinnert sich an Goethes Ausspruch: „Lebendiges Gefühl der Zustände und die Fähigkeit sie auszudrücken macht den Dichter.“ Ganz ähnlich betont Schiller die Stimmung, ein musikalisches Totalgefühl, aus dem das Dichterwerk sich entfaltet, und schreibt dem großen Freunde: „Jeden der im Stand ist seinen Empfindungszustand in ein Object zu legen, sodaß dieses Object mich nöthigt in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, nenne ich einen Poeten, einen Macher.“

Die Anfänge der Literatur zeigen nicht sowol einen Bund als die ursprüngliche noch ungeschiedene Einheit von Kunst und Wissenschaft; die erste erwachende Erkenntniß der Dinge erfüllt den jugendlichen Menschen mit einer Freude und Begeisterung die ihn zum dichterischen Ausdruck seiner Anschauungen treibt; er kann nicht warten bis der langsame Gang der Detailforschung alles Einzelne erfaßt und ergründet hat, um es alsdann erst zum Ganzen zusammenzuordnen und den Zusammenhang zu begreifen, sondern er eilt der Erfahrung voraus, indem die Phantasie aus den gewonnenen Thatsachen und Ideen sofort mit freiem Flug schöpfe-

risch ein Bild des Ganzen entwirft, die im Geist und Gemüth waltende Harmonie auch auf die Natur überträgt, und dann in der Darstellung durch die künstlerische Form sie widerspiegelt. Nicht blos daß Hesiod die Ordnung der Natur im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten aufweist und in einem Mahngedicht an den leichtsinnigen Bruder darthut daß das menschliche Leben und seine Arbeit sich ihr anschließen müsse; wie der Glanz der Sterne das Auge erfreut und das Herz erhebt, so spricht ein Aratos dichterisch aus was die Wissenschaft von deren Wesen und Lauf ahnt und erkennt; und wenn ein Parmenides die Einheit alles Seins und Lebens in der göttlichen Wesenheit, im Denken, erfaßt, wenn vor einem Empedokles das Weltall als die Entfaltung einer ursprünglichen göttlichen Liebeseinheit aufgeht, die alles Getrennte wieder zum Einklang führt, so wird ihre tiefbewegte, feierlich gestimmte Seele zum Gesang getrieben um die gewonnene Wahrheit zugleich als die Freude und den Genuß des Geistes darzustellen. Indeß der phantasievolle Aufschwung, der aus wenigen Vordersätzen ein Ganzes gestaltet, läßt die Einbildungskraft walten statt die Wirklichkeit zu ergründen, und bedarf zur Ergänzung und Berichtigung der nüchternen Forschung, die nun jedes Besondere für sich klar zu erfassen und festzustellen sucht, der es zunächst nicht auf die Erhebung des Gemüths und auf die harmonische Schönheit des Ganzen, sondern auf die Richtigkeit des Einzelnen und auf die objective Wahrheit in der Betrachtung des Gegebenen ankommt; und so scheiden sich die Wege. Die Phantasie schafft um des Schönen willen die Ideale der Gestalten, der Gefühle und Thaten und spricht sie dichterisch in gebundener Rede aus, der Verstand aber sucht die Realität der Dinge und ihre Gesetze zu ergründen und jegliches für sich festzuhalten, durch Erkenntniß des Wirklichen den Trieb der Wahrheit zu befriedigen, dem Wirken des Menschen durch die Einsicht in die Kräfte der Natur sie zur Handhabe zu bieten, und was er auf diese Weise findet das stellt er einfach in der Prosa dar, welche zunächst Verständlichkeit, nicht Wohlklang, die Bestimmtheit des Besondern, nicht den Rhythmus eines Ganzen anstrebt. Je klarer dann im Lauf der Jahrhunderte die Vernunft das Gesetz der Erscheinungswelt und den Zusammenhang der Dinge auffaßt, je richtiger der Verstand die göttlichen Gedanken in der Schöpfung wiedererkennt, desto einheitlicher, idealer, gemütherfreuender wird die Wissenschaft; die unübersehbare Menge des Mannichfaltigen ordnet sich in große Massen, deren

jede auf die andere hinweist, die sich als Glieder zu einem Ganzen verbinden; die Wahrheit trägt den Stempel der Klarheit und Einfachheit, das Gesetz beherrscht die Vielheit der Erscheinungen, eins entwickelt sich vernunftgemäß aus dem andern, und die bunte Fülle des Daseins, wie sie aus einem einigen Grunde hervorblüht, schließt sich zur Einheit des Organismus zusammen. Es ist wol in diesem Sinne gewesen daß Schelling einmal den Vers niederschrieb:

Wie groß wird erst die Freude sein,
Wird alles wieder eng und klein.

Die Schönheit der Welt hat nichts verloren wenn ihr Gesetz erkannt worden ist, vielmehr wird das Lustgefühl des sie anschauenden empfindenden Geistes dadurch bestätigt, und seine Freude über die geistdurchwaltete Herrlichkeit der Natur und Geschichte kann ihn nun wieder zu dichterischer Darstellung treiben, die jetzt nicht mehr das Wirkliche durch Erzeugnisse der Einbildungskraft zu ersetzen braucht, sondern in der Gestalt der Wirklichkeit selbst ihren idealen Gehalt ausprägt und die Sehnsucht des Gemüths nach Harmonie und organischer Einheit in allem Mannichfaltigen durch das nun richtig erkannte Wesen und Band der Dinge in der Darstellung erfüllt. Sagt doch auch Lotze daß die Wirklichkeit im Großen Poesie sei, Prosa nur die zufällige und beschränkte Ansicht der Dinge, die ein enger und niedriger Standpunkt gewährt. In diesem Sinne darf man von einem Poesiewerden der Wissenschaft reden; die Phantasie soll nicht wieder an die Stelle des forschenden nüchternen Verstandes treten, aber das von ihm Erkannte durch sinnvolle Bilder im Liebesbund aller Kräfte, in zweckvoller Entwickelung als eine Offenbarung göttlicher Schöpfermacht, Weisheit und Güte darstellen. So sagt einmal F. A. Märcker daß durch die Kritik und Scheidekunst unserer Zeit der Spiegel der Welt in tausend zerbrochenen Stücken vor uns liege, die allerdings auch ihrerseits das unermeßliche Licht widerstrahlen, aber die Einheit des Weltspiegels wiederherzustellen müsse nun unser Ziel sein. So hat Alexander von Humboldt den Genius Goethe's gepriesen, weil er die Zeitgenossen angeregt des Weltalls heilige Räthsel zu lösen, das Bündniß zu erneuern welches im Jugendalter der Menschheit Philosophie, Physik und Dichtung mit einem Band umschlang, ja wir können in einer Reihe Goethe'scher Gedichte die Bruchstücke eines großen und neuen Liedes von der Natur der Dinge erblicken, wie ein solches nach griechischen Vorbildern Lucretius Carus den Römern sang.

Unter einen Vorschlag der Volksbewaffnung und des Volkskriegs schrieb Friedrich Wilhelm III. von Preußen: „Als Poesie gut.“ Darauf antwortete Gneisenau: „Religion, Gebet, Liebe zum Vaterland, zur Tugend sind nichts anderes als Poesie; keine Herzenserhebung ohne poetische Stimmung. Wie so mancher von uns, der mit Bekümmerniß auf den wankenden Thron blickt, würde eine ruhige glückliche Lage in stiller Abgezogenheit finden können; wie mancher würde selbst eine glänzende erwarten dürfen, wenn er statt zu fühlen berechnen wollte. Jeder Herrscher ist ihm dann gleichgültig. Aber die Bande der Geburt, der Zuneigung, der Dankbarkeit fesseln ihn an seinen alten Herrn; mit ihm will er leben und fallen, für ihn entsagt er den Familienfreuden und gibt seine Lieben einer ungewissen Zukunft preis. Dies ist Poesie und zwar von der edelsten Art. An ihr will ich mich aufrichten mein Leben lang.“ Hiermit vergleiche man Freiligrath's Gedicht: Der Reiter. Was ist Poesie? Auf diese Frage wird die Antwort durch eine Reihe von Bildern gegeben, in welchen der Sinn und Gehalt des Lebens auf eigenthümliche Weise sich offenbart. Am wogenden Meer die Odyssee lesen, auf einem rauschenden Eichbaum sitzend der fernen Geliebten denken, muthige Rosse tummeln, das sind alles Momente in denen wir den Werth des Lebens fühlen, da seine Poesie aus der Prosa der Alltäglichkeit hervorbricht;

Und wenn man nachts auf langen Brücken fährt
Und dumpf das Holz vom Hufschlag murren hört,
Bis das Gespann dann plötzlich wieder seinen
Huf klirrend auf das Pflaster setzt, daß glüh'
Die Funken fliegen, dann ist Poesie
Der erste Ton des Eisens auf den Steinen.

Es gibt eine Poesie in der Wirklichkeit, nicht blos in Büchern, in Versen; und der Dichter hat sie aus dem Leben schöpfend in das Lied gefaßt. Der Dichter „öffnet den umwölkten Blick über die tausend Quellen neben dem Durstenden in der Wüste“, wie Goethe so tief und schön in der Harzreise singt; er läßt uns die Welt mit seinem sehenden Auge der Liebe erblicken, und so erfahren wir durch ihn die Poesie des Lebens, lernen sie durch ihn genießen. Das ist sein hohes Amt, das auch noch heute gilt, wie im Alterthum der Sänger (vates) zugleich Weissager und Priester war, der Barde neben dem Druiden stand. Denn ob er von Göttern und Helden singt, oder ob er die Hausfrau schildert

wie sie dem Manne die Wirthschaft führt und am Bette des Kindes sitzt, und den Mann der die Berufspflicht des Tages arbeitend erfüllt, sobald er uns in das Herz sehen läßt und die treue Gesinnung in der unscheinbaren Thätigkeit offenbart, er erschließt auch hier den Werth des Lebens unserm Gemüth, wie der rechte Genremaler dasselbe thut. Dabei hat denn Cervantes schon gesagt: „Das wahre Dichtergenie kommt aus dem Herzen, nicht aus dem Kopfe.“ Gottschall bemerkt einmal treffend: „Voß blieb bei der Anschauung stehen, und für diese hat das Kleine nur kleinen Werth; Jean Paul versenkte sich in die Empfindung, die dem Kleinsten unendlichen Werth zu geben vermag.“ Es gehört dazu die Erhebung über das Gemeine, Gewöhnliche, Aeußerliche zum Seinsollenden, in die sittliche Weltordnung, und daß sittliche und dichterische Kraft in der Wurzel eins seien das hat niemand bestimmter als Klinger betont, wenn er in der Geschichte eines Deutschen von seinem Helden die Worte schreibt, welche eine subjective Ergänzung zu der von Scharnhorst erkannten Poesie der Wirklichkeit bieten: „Sein Geist betrat jenes Land der reinen erhabenen Tugend, das die Menschen idealisch nennen, weil sie, versunken im Schlamme des Eigennutzes und der niedrigen Begierden das Gefühl bis zur Ahnung verloren haben: daß der Mensch sich nur als Bewohner dieses Landes von den Thieren unterscheidet, daß wir dieses unsichtbare Land nicht nur ahnen, daß wir uns bis in sein innerstes Heiligthum schwingen können. Wer es erreicht hat ist über das Schicksal erhaben; ihn tragen für immer die Fittige der hohen und echten Begeisterung der Dichtkunst, die nur aus jenem Lande die Farben und die Kraft zu ihren Darstellungen erhält. Es eröffnet sich den Geistern der Geweihten in dem Augenblicke da die moralische Kraft ihres Herzens die Wolken durchdringt und dort ihr Dasein mit höhern Zwecken verknüpft. Die dieses Land betreten, werden von der Beherrscherin desselben mit hohen Gesinnungen, mit unüberwindlichen Waffen zum Kampfe ausgerüstet, und ihre Thaten, ihre Gedanken und ihre Empfindungen tragen das unnachahmliche Merkzeichen ihres wiedererrungenen Vaterlandes an sich. So sind alle großen und edeln Menschen, die von dem Wege des Haufens abtraten, und Gutes, Wahres, Edles denken, thun und laut sagen, die Bewohner jenes unsichtbaren Landes, das die Menge nicht ahnet, und durch dessen Einfluß gleichwol auch sie von diesen unter sich verwandten Geistern zu den Zwecken geführt wird welche der

erhabenste Geist dem Menschengeschlecht aufgestellt. Daher entspringt das Eigenthümliche, Kräftige, Feste und Sichere jener Dichter, thätiger Menschen und Helden; und umsonst bemühen sich alle andern, die sich über die Erde, ihre Verhältnisse und die Vortheile, die sie gewährt, nicht erheben, den sichern Schwung, die feste Haltung in Wort und That nachzuschweben und nachzuahmen; ihre Handlungen und ihre Darstellung sind nur Abdrücke jenes eigenen um sich besorgten Selbstes. Ihre kalte berechnende Vernunft, die über That und Darstellung wuchernd und künstelnd dasitzt, entfernt den Geist jener Geweihten. Ernst drang in die Mitte jenes Heiligthums, und ward da zum Dichter für dieses Leben eingeweiht. Ungern setze ich zur Erläuterung dieses Wortes hinzu daß er seine Gefühle weder in Versen noch in Prosa der Welt mitgetheilt hat; daß er Dichter in einem Sinne war den ich nicht nöthig hätte anzudeuten, wenn Dichter dieser Art so gemein wären als es diejenigen sind die sich darum Dichter nennen, weil sie die Spiele ihres Witzes und ihrer Phantasie in wohlklingenden Versen zur Schau ausstellen. Die Spuren der Theorie der Dichtkunst, von welcher ich rede, findet man ebenso selten in geistigen Darstellungen als in Thaten und Handlungen; denn ich rede von der hohen moralischen Kraft, die allein den Helden und den Dichter macht, und ohne welche es zwar mancher durch Talente und glückliche Umstände scheinen, aber es nie wirklich in seinem Innern sein kann.“ Klinger's Wort bestätigt Milton, wenn er ein Leben würdig eines epischen Gedichts für die beste Vorbereitung zu einem solchen bezeichnete; und Schiller, wenn er in der Recension von Bürger's Gedichten schrieb: „Alles was der Dichter uns geben kann ist seine Individualität. Diese muß es also werth sein vor Mit- und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit heraufzuläutern ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf die Vortrefflichsten zu rühren.“ Nicht Zeitvertreiber, ergötzliche Unterhalter in müssigen Stunden, sondern Sängerpriester waren die Dichter der Vorzeit, Propheten, die dem Einzelnen wie dem Volk sein Schicksal deuteten, auf das Walten Gottes hinwiesen, oder Barden, die als Träger der geschichtlichen Erinnerungen die Genossen zu neuer That entflammten und durch Weisheitssprüche erleuchteten. So der wahre Dichter auch heute.

Die Wissenschaft geht von der Erscheinung und dem Besondern

zum Begriff und Gesetz der Dinge und spricht das Allgemeine in seiner Allgemeinheit aus; die Poesie veranschaulicht dasselbe wieder in den einzelnen Charakteren, Thaten, Gemüthszuständen. Auch die Wissenschaft ist Darstellung und sie lernt von der Dichtkunst die organische Gliederung und plastische Gestaltung des Stoffes. Der Geschichtschreiber bedarf der Kunst wie der Redner und der Philosoph, und nach dem Vorgang der Dichter vollenden sie ihr Werk, das immer nur dann nicht blos seinem allgemeingültigen Inhalt, sondern auch seiner eigenthümlichen Form nach einen Anspruch auf das Fortleben in der Culturentwickelung hat, wenn diese Form künstlerisch vollendet ist. Ebenso lernt die Poesie von der Wissenschaft. Denn der Dichter hat den Gedanken der Zeit auszusprechen und nicht blos die Außenseite der Dinge und Begebenheiten abzuspiegeln, sondern auch ihren innern Zusammenhang zu offenbaren. Dazu bedarf er der Erkenntniß, und dadurch allein kann er der Culturträger seines Jahrhunderts sein, „der Lehrer der Erwachsenen", wie das schon Aristophanes vom Aeschylos sagt. Es ist nicht blos um der formalen Schönheit willen daß Goethe, Schiller, Lessing fortwährend gelesen werden, sondern der Gehalt wirkt mit, die heranwachsende Jugend wird durch ihre Werke gebildet und erfährt durch sie die ideale Errungenschaft des deutschen Volks, und das ist nur dadurch möglich daß jene Männer sich der Wissenschaft angeschlossen, sich selber im Studium der Natur, der Philosophie, der Geschichte auf die Höhe des Jahrhunderts gestellt. Ohne den gleichen Weg zu gehen wird kein neuerer Dichter sich ihnen an die Seite stellen können. Nur die Offenbarung neuer Ideen in seither unausgesprochenen Worten, nur die Lösung der Räthsel, die im Kampf und den Gegensätzen unserer Tage die Gemüther quälen, nur die lichtvolle Gestaltung des Friedens von Glauben und Wissen, von Ordnung und Freiheit wird den Dichtern die Theilnahme der Nation erringen und erhalten. Daß nicht der Schmelz der Empfindung oder die akademische Formenglätte schon den Dichter machen, hat auch Gutzkow wiederholt dargethan, und wenn wir bei ihm wie bei Hebbel ein Vorwiegen des selbstbewußten Geistes finden, so gesellt sich diesem das Streben nach neuem und bedeutungsvollem Gedankeninhalt der Dichtungen. Rückert sagt:

> Wo der Gedanke fehlt, die unverwandte Richtung
> Auf festgestecktes Ziel, da ist ein Tand die Dichtung.

Mehr als von jedem andern Künstler gilt es von dem Dichter daß die Eigenthümlichkeit wie Höhe, Weite, Tiefe seiner Weltansicht seinen Werth und seine Größe bedingt; ein Deutscher, der dadurch die Mängel der Kunst, Composition in Charakterzeichnung und Ebenmaß vielfältig vergütet, Jean Paul hat darüber so bezeichnende Worte, daß wir sie gern heranziehen: „Das Herz des Genius, welchem alle andern Glanz- und Hülfskräfte nur dienen, hat und gibt Ein echtes Kennzeichen, nämlich neue Welt- und Lebensanschauung. Das Talent stellt nur Theile dar, das Genie das Ganze des Lebens, bis sogar in einzelne Sentenzen, welche bei Shakespeare häufig von der Zeit und Welt, bei Homer und andern Griechen von den Sterblichen, bei Schiller von dem Leben sprechen. Die höhere Art der Weltanschauung bleibt als das Feste und Ewige im Menschen und Autor unverrückt, indeß alle einzelnen Kräfte in den Ermattungen des Lebens und der Zeit wechseln und sinken können, ja der Genius muß schon als Kind die neue Welt mit andern Gefühlen als andere aufgenommen und daraus das Gewebe der künftigen Blüten anders gesponnen haben, weil ohne den frühern Unterschied kein späterer denkbar wäre. Eine Melodie geht durch alle Absätze des Lebensliedes. Nur die äußere Form erschafft der Dichter in augenblicklicher Anspannung; aber den Geist und Stoff trägt er durch ein halbes Leben, und in ihm ist entweder jeder Gedanke Gedicht oder gar keiner."

Treffend sagt darum Melchior Meyr in der Vorrede seiner Gedichte von sich selbst: „Es wurde gefühlt und ausgesprochen daß etwas Neues und Höheres nur derjenigen schöpferischen Kraft gelingen könne, die mit klarer Einsicht in die höchsten Ziele menschlicher und menschheitlicher Entwickelung, in die letzten Endzwecke der Poesie und ihrer Formen lebendig verbunden wäre. Es wurde erkannt daß die Dichtung unserer Zeit die Offenbarungen des Lebens nicht nur wiederzugeben, sondern zugleich den ihnen eigenthümlichen Sinn und ihr Verhältniß zum Ideal klar zu machen und mit ihren künstlerischen Mitteln die gerechte Ausgleichung und liebevolle Würdigung der ganzen Reihe zu fördern habe; daß das rechte Verhältniß des Geistes zu Gott und Welt, die Kenntniß und Erkenntniß menschlicher Dinge, sicheres ästhetisches und moralisches Urtheil nothwendige Bedingungen einer Dichtkunst seien welche die höchsten Aufgaben der jetzigen Epoche zu lösen fähig sein solle."

Wenn Melchior Meyr demnach von einer Poesie des Geistes

als der Aufgabe der Zukunft spricht, so werden wir ihm um so weniger entgegentreten, als ja auch in der Vergangenheit schon die Poesie die Kunst des Geistes war, da dies ihr eigenthümliches Wesen ausmacht. Und doch war in Hellas, wo die Plastik den Ton angab, die Poesie im Epos am vollendetsten, hier die schöne Sinnlichkeit oder sinnliche Schönheit bei Homer das stets Unübertreffliche, während die christlich mittelalterliche Dichtung ein Vorwalten des Gemüths zeigt, mit Lessing aber, dem Herolde von einem Reiche des Geistes, dieses durch die Poesie seine Offenbarung sucht und findet und sich über die andern Künste verbreitet. Der Geist schließt indeß Empfindung und Anschauung nicht aus, sondern begreift sie in sich; während Flachköpfe auch in ihrem Herzen nur leicht und oberflächlich bewegt werden, vertieft der Gedanke selbst die Gefühle, die Wehmuth wird inniger, die Freude reiner und voller durch die Erkenntniß. Ich kann weiter Melchior Meyr für mich reden lassen: „Die Stufe des Geistes ist eine solche wo der Geist herrscht und die mit ihm vorhandenen Mächte der Natur und des Gemüths regiert. Auf dieser Stufe sind wir darum nicht nur fähig die vorangegangenen Entwickelungen zu erkennen und zu denken, sondern auch sie wieder zu sein und zu leben. Wir sind fähig die Bestimmtheiten ihres Lebens wieder zu erwecken, und zwar frei, — wann wir es wollen, wie wir es wollen und so lange wir es wollen. Die Stufe des Geistes ist die Stufe der Versöhnung, des Friedens, der Harmonie und der harmonischen Thätigkeit aller menschlichen Kräfte. Der Geist, der als selbstbewußter zur Herrschaft gelangt, thut sich nur Genüge in der Erkenntniß des Ziels und des Zusammenhangs der Dinge. Er findet in dem Ziel das Ideal des Lebens, und in diesem den Maßstab mit dem er die einzelnen Erscheinungen messen kann. Diese Erscheinungen in ihrem Verhältniß zum Ideal, in ihrem eigenthümlichen Leben, in ihrem Zweck für sich und für das Ganze zu sehen und aufzufassen ist sein Geschäft. Die Poesie des Geistes wird allerdings den Geist, geistiges Leben und Streben und Schaffen besonders feiern, es in seiner eigenen lichtvollen Schönheit und Hoheit vor Augen stellen; aber eben mit dem Geiste hinabgehend in seine Voraussetzungen und erkennend wie sie für ihn, er für sie da ist, wird sie jede Lebensoffenbarung in ihrer Schönheit erglänzen lassen, am herrlichsten aber die höchste und letzte, die Harmonie aller Lebensmächte."

Dabei bleibt indeß der Unterschied bestehen zwischen der poetischen

als der künstlerisch freien Schöpfung und der wenn auch künstlerisch gebildeten wissenschaftlichen Prosadarstellung. Die Geschichtschreibung erfaßt allerdings gleich der epischen Poesie das handelnde Leben, sie gibt nicht blos chronikalische Berichte des Geschehenen, sondern zeichnet auch die welthistorischen Charaktere in ihrer Entwickelung durch ihr Wirken, leitet die Begebenheiten aus dem Denken und Wollen der Helden ab und zeigt die Einwirkung der Verhältnisse auf die Persönlichkeiten, ja sie erfaßt die leitenden Ideen einer Periode, ordnet das Material ihnen gemäß und offenbart sie in der Schilderung der Ereignisse. Auf diese Art liegt in den Werken eines Herodot und Thukydides, Tacitus und Machiavelli, Macaulay, Ranke, Varnhagen und Mommsen eine Energie künstlerischen Geistes, der manche namhafte poetische Erzähler oder Dramatiker in Schatten stellt. Aber das Ziel der Geschichtschreibung ist doch niemals die Schönheit, sondern die Lebenswirklichkeit und factische Wahrheit, der Historiker ist an das Gegebene gebunden und auf die Summe des Besondern hingewiesen, während der Epiker einzelne Glanz- und Höhenpunkte erfaßt um auf sie das volle Licht idealisirender Verherrlichung fallen zu lassen. Der Historiker verdichtet viele Einzelheiten zu allgemeinen Begriffen; der Dichter veranschaulicht sie in sinnvollen Thatsachen, und läßt das gesteigerte Eine Vieles vertreten. Während der Historiker seine Quellen kritisch prüft und das Factische von der subjectiven Zuthat der Auffassung zu scheiden und rein zu erhalten trachtet, hält sich der Epiker lieber an die Sage, an die Gestalt welche die Wirklichkeit im Volksgemüth durch die Volksphantasie gewonnen, um im Bunde mit ihr den Ideen eine neue Verkörperung, dem Geist der Geschichte einen idealen Leib zu schaffen und mit dichterischer Freiheit die Wesenheit des Ganzen in einzelnen strahlenden Bildern zu offenbaren. Wol mag das Herz den Redner machen wie den lyrischen Dichter, und die Erhebung und Begeisterung der Seele das Ziel beider sein; aber der Redner wendet sich an den Willen, den er überzeugen und zur That bewegen will, nicht an die Phantasie um ihr im harmonischen Erguß der Gefühle einen Genuß zu bereiten; und die Poesie verträgt das Rhetorische nur innerhalb eines größern Ganzen, wie im Drama, wo Antonius vor dem römischen Volk oder Posa vor König Philipp seine Absicht erreichen will. Endlich enthüllt zwar die Philosophie gleich der Dichtkunst den Sinn des Universums, und in der dialektischen Entwickelung bewegen sich

die Gedanken gegeneinander und ergibt sich die Ueberwindung der Einseitigkeiten, die Lösung der Widersprüche wie im Drama; aber es ist eine dichterische Zuthat, wenn Platon in seinen Dialogen auch die Charaktere lebendig zeichnet, in der Philosophie kommt es zunächst auf die Idee als solche in ihrer Allgemeinheit an, und die Befriedigung der Vernunft durch die Erkenntniß der Wahrheit ist ihr Zweck, nicht die zugleich auch sinnengefällige Darstellung derselben in einem concreten Gegenstande. Der Philosoph sucht aufsteigend von den einzelnen Erscheinungen das Wesen zu ergründen, und wenn er den Begriff gefunden hat, von diesem die Thatsachen wieder abzuleiten; auf die allgemeine Idee, auf den logischen Zusammenhang kommt es ihm an, während der Dichter den Begriff sogleich in Charakteren oder Begebenheiten verwirklicht sieht und ihn untrennbar von ihnen darstellt, wie Shakespeare keine Definition von der Liebe gibt, ihre Totalität aber und ihre Stufen, ihr Walten, ihr Weh und ihre Wonne in den Persönlichkeiten und deren Geschick durch eine seiner Tragödien veranschaulicht. Die Wissenschaft ringt danach das Mannichfaltige der Erscheinungswelt als Ganzes in der Einheit einer geistigen Anschauung zu erfassen, und das Gemüth des Denkers erhebt sich zu dieser aus der Betrachtung des Besondern und seiner Vermittelung; von dieser begeisterten Stimmung und Anschauung beginnt die dichterische Phantasie, um jene ideale Einheit in der Fülle des Seins und Wirkens zu entfalten.

Daran reihen wir einige Aussprüche Steinthal's: „Wers nicht erfahren hat mag es und muß es für Phantasie halten: unser Bewußtsein ist eine Bühne, auf der Gedanken ihre Tragödie und Komödie (auch der Irrungen) agiren, und dieses Schauspiel ist unser Ich. Das ist aber für uns auch gar nichts Wunderbares; denn die Helden des Dramas, sind sie für uns anders als ebenso daß sie unsere Gedanken sind? Ist die Bühne nicht dadurch vor uns daß sie in uns ist? Spielt also doch in Wahrheit jedes Drama nur in unserm Bewußtsein, so mag auch unser Bewußtsein immer eine Bühne sein. Wir fühlen die Gedankenschritte, wir fühlen die Gedankenschicksale, wie sie gegeneinander stoßen, sich aneinander zerreiben, sich freundlich anziehen. Ein Begriff ist ein Charakter, der im Fortgange der Handlung sich entfaltet; es fehlt auch nicht an Peripetieen und Katastrophen. Fragen setzen in Affect, lang unterhaltener Zweifel erregt Bangigkeit, man geräth an einen Abgrund und da heißt es: verzweifeln oder

entsagen; plötzlich öffnet sich eine lichte Aussicht vor uns, die sich doch vielleicht bald wieder schließt, oder auch glücklich erweitert. Ein Fund, gesucht oder unerwartet gefunden, wird allseitig betrachtet. Man schreitet in gerader Linie vorwärts, oder kehrt in immer reizvollen Windungen ungeahnt zu demselben Mittelpunkt zurück, von dem man sich zu entfernen schien. Kurz es gibt Gedankenrhythmen und Gedankenmelodien und eine Gedankenplastik." Und wäre das nicht, so wären ja die Bilder und Rhythmen der Sprache ein ganz äußerlicher Zierath, nicht die nothwendige Form, die der Stoff, das innere Wesen sich selber anorganisirt; so fehlte ja dem Aeußern das Innere, und wir hätten nur eine anhängende, keine wesentliche Schönheit in der Poesie.

„Dichten ist ein Uebermuth!" ruft Goethe einmal, und Melchior Meyr fügt erläuternd hinzu: „Der Dichter im Schwung seiner Empfindung ist von dem geliebten Gegenstand durchaus erfüllt, er kennt nichts Besseres und Reizenderes als ihn, mit ihm verglichen erscheint alles Andere nichtig, und trotzigen Muthes, die Einwendungen zahmer Vernünftigkeit misachtend, singt er dies Gefühl den Pedanten ins Gesicht und den frischen Menschen in die Seele." Was der Dichter darstellt ist ihm ein Absolutes und unendlich Werthvolles, er spricht es aus nach seiner Schönheit um der Schönheit willen; das fortschreitende Leben sorgt von selbst dafür daß er am Einzelnen nicht hafte, sondern andere und andere Erlebnisse ihn zur Verherrlichung anreizen, und so wird die Poesie des Lebens allseitig entbunden und ausgesprochen. Wenn der Dichter die Natur feiert, verleugnet er darum den Geist ja nicht, und wenn er das Glück der Sinnlichkeit, die Freuden der Erde genießt und preist, ist das noch kein Auflehnen gegen das Sittengesetz. Das wäre nur dann der Fall wenn er sich schmeichelnd und verlockend an die Begierde wendete statt an den Schönheitssinn, wodurch sein Werk aber sogleich aufhörte Poesie zu sein. Man kann sich ohne innern Widerspruch an Goethe's Römischen Elegien erfreuen und doch streng auf Keuschheit und Heiligkeit der Ehe halten, denn auch das sinnliche Entzücken hat in der Liebe sein Recht, und der Dichter darf es um sein selbst willen feiern, ohne daß er dadurch dem Ideal der gemüthsinnigen Lebensgemeinschaft, ihren geistigen Gütern und Pflichten den Krieg erklärt. Thäte er das, so würde er unser Gemüth beleidigen statt zu erquicken, und die Schönheit würde von ihm fern sein. Die poetische Gerechtigkeit ist eins mit der sittlichen Welt=

ordnung, und Dichter wie Homer und Shakespeare, die diese in großen Werken offenbaren, sind ihre Priester so gut wie Moses und die Propheten.

Daß der philosophische Idealismus und die dichterische Anschauung am nächsten verwandt sind, haben Platon und Schiller gezeigt; redet doch Lange in Bezug auf jenen von Ideendichtung, sagt doch Fichte daß die Kunst den transscendentalen Gesichtspunkt zum gemeinen mache! Das heißt: der schöne Geist hat von Haus aus die Lebensansicht und den Standpunkt für die Betrachtung der Dinge, zu welchem die Arbeit des Philosophen sich erhebt, den sie als den rechten erkennt und erweist. Für den gemeinen Gesichtspunkt ist die Welt als etwas Fertiges außer uns gegeben, für den philosophischen ist sie ein Werk des schöpferischen Geistes, der sich durch sie dem Geiste offenbart, und wird das Weltbild im Zusammenwirken lebendiger Kräfte außer uns mit der Kraft in uns durch diese erzeugt. Fichte selbst erläutert in der Sittenlehre seinen Ausspruch: „Jede Gestalt im Raum ist anzusehen als Begrenzung durch die benachbarten Körper, und sie ist anzusehen als Aeußerung der innern Fülle und Kraft des Körpers selbst, der sie hat. Wer der ersten Ansicht nachgeht der sieht nur verzerrte gepreßte ängstliche Formen, er sieht die Häßlichkeit; wer der letzten nachgeht der sieht kräftige Fülle der Natur, er sieht Leben und Aufstreben, er sieht die Schönheit. So bei dem Höchsten. Das Sittengesetz gebietet absolut und drückt alle Naturneigung nieder. Wer es so ansieht verhält sich zu ihm als Sklave. Aber es ist zugleich das Ich selbst, es kommt aus der innern Tiefe unsers eigenen Wesens, und wenn wir ihm gehorchen, gehorchen wir doch nur uns selbst. Wer es so ansieht sieht es ästhetisch an. Der schöne Geist sieht alles von der schönen Seite, er sieht alles frei und lebendig.“

Von hier aus wird uns das Wohlgefallen verständlich das Fichte an jenen herrlichen Worten Goethe's hatte, die dieser seinem Wilhelm Meister im Gespräch mit Werner in den Mund legt; es liegt nicht blos ein wunderbarer Zauber auch des sprachlichen Wohllauts in ihnen, der Denker sah den philosophischen Idealismus aufs anmuthigste in ihnen ausgesprochen. „Sieh die Menschen an wie sie nach Glück und Vergnügen rennen! Ihre Wünsche, ihre Mühe, ihr Geld jagen rastlos, und wonach? nach dem was der Dichter von der Natur erhalten hat, nach dem Genuß der Welt, nach dem Mitgefühl seiner selbst in andern, nach einem

harmonischen Zusammensein mit vielen oft unvereinbaren Dingen. Was beunruhigt die Menschen als daß sie ihre Begriffe mit den Sachen nicht verbinden können, daß der Genuß sich ihnen unter den Händen wegstiehlt, daß das Gewünschte zu spät kommt, und daß alles Erreichte und Erlangte auf ihr Herz nicht die Wirkung thut welche die Begierde uns in der Ferne ahnen läßt? Gleichsam wie einen Gott hat das Schicksal den Dichter über dies alles hinweggesetzt. Er sieht das Gewirre der Leidenschaften, Familien und Reiche sich zwecklos bewegen, er sieht die unauflöslichen Räthsel der Misverständnisse, denen oft nur ein einsilbiges Wort zur Entwickelung fehlt, unsäglich verderbliche Verwirrungen verursachen. Er fühlt das Traurige und das Freudige jedes Menschenschicksals mit. Wenn der Weltmensch in einer abzehrenden Melancholie über großen Verlust seine Tage hinschleicht, oder in ausgelassener Freude seinem Schicksale entgegengeht, so schreitet die empfängliche leichtbewegliche Seele des Dichters wie die wandernde Sonne von Nacht zu Tag fort, und mit leisen Uebergängen stimmt seine Harfe zu Freude und Leid. Eingeboren auf dem Grunde seines Herzens wächst die schöne Blume der Weisheit hervor, und wenn die andern wachend träumen und von ungeheuern Vorstellungen aus allen ihren Sinnen geängstigt werden, so lebt er den Traum des Lebens als ein Wachender, und das Seltenste was geschieht ist ihm zugleich Vergangenheit und Zukunft. Und so ist der Dichter zugleich Lehrer, Wahrsager, Freund der Götter und der Menschen. Der Held lauscht seinen Gesängen, und der Ueberwinder der Welt huldigt einem Dichter, weil er fühlt daß ohne diesen sein ungeheueres Dasein nur wie ein Sturmwind vorüberfahren würde; der Liebende wünscht sein Verlangen und seinen Genuß so tausendfach und harmonisch zu fühlen als ihn die beseelte Lippe zu schildern verstand.“

V.

Die Poesie im Verhältniß zur bildenden Kunst und Musik.

Sein oder Natur, Selbstinnigkeit oder Gefühl, Gemüth, und Selbstbewußtsein oder Geist sind die drei Stufen oder Potenzen des Lebens. Wie das Außereinander der Materie in der doppelten Form des Nebeneinanders im Raum und des Nacheinanders in der Zeit verknüpft ist durch das eine Wesen das sich lebendig in beiden entfaltet, wie unser Ich als Träger und Mittelpunkt aller Anschauungen und Gefühle sich im Selbstbewußtsein erfaßt und die eigene Natur wie die der Dinge vorstellend betrachtet, so ist die Poesie als die Kunst des Geistes oder die dichterische Darstellung der Gedanken und Thaten durch die Sprache die Verbindung beider andern Künste in einer idealen Wiedergeburt. Die Bildnerei zeigt die Idee oder Seele verwirklicht in der räumlichen Form, die Musik stellt die Idee als das Princip und Maß der Lebensbewegung dar und fügt die Schönheit des Werdens zu der des Seins; dort werden die Anschauungsbilder, hier die Stimmungen und Gefühle des Geistes offenbar. Sein Begriff jedoch vollendet sich erst in der denkenden Erfassung des eigenen Wesens, im Selbstbewußtsein, das als aller Anschauungen Träger und als die verbindende Einheit der wechselnden Gefühle auch in ihnen gegenwärtig ist; ebenso ergreift der Gedanke die innere Natur der Dinge wie sie der Grund der sichtbaren Erscheinung und der Lebensentwickelung ist, und stellt sie in dieser ihrer Geistigkeit und Macht lebendig dar. Die Poesie spricht den Gedanken der Sache aus: was das Auge nicht sieht und das Ohr nicht hört das wird vom Geist ergriffen und im Wort offenbart, für das Ohr wie für die innere Anschauung dargestellt. Die Kunst erfaßt das allgemeine und bleibende Wesen der Dinge, und prägt den Begriff in

Worten aus, weil im ewigen schöpferischen Wort Gottes Alles begründet und begriffen ist. Wenn unser Erkennen darin besteht daß wir der Ideen und Gesetze inne werden welche die Wirklichkeit, die Vielheit der Lebenskräfte durchwalten, so spricht der Dichter den Gedanken in seiner Allgemeinheit aus, bleibt aber dabei nicht stehen wie der Mann der Wissenschaft, sondern offenbart das Weltgesetz in besondern Ereignissen, die Idee in individuellen und originalen Charakteren, in eigenthümlichen Stimmungen des Gemüths und persönlichen Erlebnissen. Das ist seine Aufgabe daß er das Gegebene nicht blos abspiegelnd wiederholt, sondern im Factischen das Nothwendige darstellt, die Wahrheit des Wirklichen ausspricht. Die Poesie schildert das werdende Leben in Worten, die zwar nacheinander erklingen, aber stets das Allgemeine, Bleibende, Wesenhafte der Erscheinungen bezeichnen; so ist sie nach Schiller's Ausdruck bestimmt der Menschheit ihren vollständigen Ausdruck zu geben. Der bildende Künstler stellt die Außenwelt dar wie sie im Spiegel der Seele ihr Wesen offenbart, der Musiker läßt die Innenwelt des Gemüths in Tönen kund werden; der Dichter zeigt Außen- und Innenwelt, Anschauung und Gefühl in ihrer Verflechtung und Verschmelzung, sein Gedankenreich erbaut sich aus beiden und wird durch beide versinnlicht. Lesend nehmen wir die Poesie auch durch das Auge auf, und ihre höchste Form, das Schauspiel, wendet sich an Auge und Ohr zugleich.

Fließend Wasser ist der Gedanke,
Aber durch die Form gebannt
In der Kunst krystallne Schranke
Wird es blitzender Demant.

So Emanuel Geibel. In der Bildlichkeit der Rede gewinnen wir die Anschaulichkeit der Malerei, im Rhythmus und Reim des Verses musikalischen Wohllaut. Aber das Herrschende ist der Gedanke; ihn spricht die Dichtung unmittelbar aus. Wenn ich sie die Kunst des Geistes nenne, so besagt dies ein Aehnliches wie wenn Wilhelm von Humboldt sie für die Kunst durch Sprache erklärt.

So wichtig und unentbehrlich die Sprache ist für unser Selbst- und Weltbewußtsein, das sich in derselben, durch sie und mit ihr entwickelt, so geht doch keineswegs unser ganzes Seelenleben in ihr auf. Wir kennen gar vieles, das wir als Bild in uns tragen und darum doch noch nicht andern zu beschreiben, durch

Worte deutlich zu machen vermögen, ich erinnere nur an Menschengesichter; ebenso bezeichnen wir Stimmungen des Gemüths, Ahnungen des Unendlichen, das Wie der Empfindung als unsagbar. Wie Roth aussieht, wie das Gold klingt, wer kann es dem Blinden, dem Tauben mit Worten klar machen? In der Klangfarbe des Tones gibt sich unser Gefühl viel energischer kund als durch irgendeine Schilderung mit Worten, und Blick oder Geberde verkünden oft viel bestimmter wie uns zu Muthe ist als die Rede. Darum haben wir neben der Kunst des Geistes, der Kunst durch Sprache, auch eine Kunst des Gefühls, der Lebensbewegung durch die Töne, und eine Kunst der Anschauung durch sichtbare Formen: Musik und Bildnerei. Der bildende Künstler kann eine Idee als solche nicht aussprechen, aber er sieht in ihr das Princip der Gestalt, die schöpferische Lebenskraft, die sich in räumlicher Ausdehnung verwirklicht und das Mannichfaltige beseelend vereint; kein Wort und Ton vermag es zu schildern, wie die ausdrucksvolle sichtbare Form das innere Wesen, das Seelenvolle, zur Erscheinung bringt, dazu bedürfen wir der unmittelbaren Anschauung. Der Architekt wie der Plastiker, der Maler denkt seine Werke auch nicht in Worten, sondern in Formen; in Formen und Farben prägt sich ihm die ernste oder heitere Stimmung des eigenen Innern aus und erweckt er die gleiche Stimmung der Andacht, der Festfreude, der Gemüthsruhe oder der Thatenlust wieder im Beschauer. Im eigenen religiösen Gefühl, in der Ahnung des Göttlichen mußte es allerdings einem Phidias aufgegangen sein daß die höchste Macht die höchste Güte sei; aber ohne sich mit den Scholastikern darüber den Kopf zu zerbrechen wie sich die göttliche Gerechtigkeit mit der Gnade vereinigen lasse, hörte er die Verse Homer's daß Zeus huldvoll Gewährung nickend mit der Bewegung seiner Augenbrauen, seiner wallenden Locken den hohen Olymp erschüttert; vor seiner Phantasie steht die innere Anschauung des Götterkönigs als des Milden, Liebevollen, Siegverleihenden, aber mit solcher Macht ausgestattet, so erhaben und majestätisch daß er uns Demuth und Hingebung gebietet, der Donnergewaltige, der Titanenbändiger, aber mit freundlichem Ausdruck erbarmenden Lächelns. Das war nicht in Worte gefaßt, und keine Rede könnte ein genügendes Bild des Werkes geben, aber es zu sehen war dem Griechen wie die leibhaftige Offenbarung des Ewigen, ein schmerzstillendes Zaubermittel, eine Beseligung des Gemüthes für immer durch die angeschaute Wirk-

lichkeit des Vollendeten. Wenn wir von hochgewölbter felsenfester Stirn, von klarem großem Auge und stolz geschwungenen Brauen, von dem löwenähnlichen Hauptshaar reden, das über der Stirn wie in elektrischer Erregung emporstrebt und dann seitwärts im Lockenkranze niederwallt, so bleibt das alles unbestimmt, und wenn wir genaue Maße für die einzelnen Theile und mathematische Formeln für die Flächen und Linien dieser Gesichtscurven fänden, all dies wäre kein Ersatz für die Anschauung, um so weniger als diese beschreibenden Worte nur nach und nach das Einzelne schilderten, und wir das eine nicht mehr bestimmt im Bewußtsein hätten, wenn wir das andere auffassen, während die Statue selbst uns gerade das Zusammensein und Ineinanderwirken aller besondern Theile mit Einem Blick erfassen, die Harmonie der Glieder und den Ausdruck des Ganzen klar erkennen läßt. Gerade der Gegensatz von Kraft und Last in ihrem Gleichgewicht, gerade diese aufstrebenden Säulen in ihrer zweckvoll wohlgefälligen Form unter dem Architrav, und die Versöhnung des Gegensatzes im Giebel mit seinem schräg sich zusammenneigenden Gebälk, dies in Einem, nicht successiv aufgefaßt zeigt uns in unabänderlicher Ruhe ein statisch Wirkendes, einen Mikrokosmos. Wie möchten wir den Reiz der Farben, den Zauber des Helldunkels, den zusammenstimmenden Wohllaut des Colorits auf einem Gemälde von Coreggio in Verbindung mit den menschlichen Gestalten und dem Seelenausdruck genügend beschreiben? Wäre das mit ein paar Worten in ein paar Minuten möglich, der Maler wäre ein Thor, der monatelang am Bild arbeitete!

Der Musiker redet in Tönen, nicht in Worten; eine Melodie kann Worte begleiten und ihren Empfindungsgehalt dem Gemüth offenbaren, sie selber aber läßt sich in Worten nach ihrem eigenen Wesen nicht darstellen; wir können die Schwingungszahlen der Töne angeben und an ihren mathematischen Verhältnissen uns erfreuen, aber erst daß sie im Ohr erklingen und in Wohllaut verschmelzen, macht sie zur Musik. Unsere Empfindung äußert sich im Laut, der Ton ist die empfundene Bewegung, die Bebung der Saite, die sich der Luft mittheilt und diese in Wellenschwingungen versetzt, die wir wieder in uns zusammenfassen und zum Klang werden lassen; so gibt uns die Tonkunst in den nacheinanderfolgenden Tönen ein Bild organischer Entwickelung; eine Idee ist Princip und Maß der Lebensbewegung in der Natur wie im Gemüth, unmittelbar werden wir inne wie eins aus dem

andern folgt, wie streitende Kräfte sich versöhnen, und in einem vorüberrauschenden Werk wird die Schönheit des Werdens offenbar, die Sehnsucht der Seele gestillt daß sie befreit von den Engen und Schranken der Endlichkeit das harmonische Rauschen des allgemeinen Lebensstromes vernehme, Weh und Wonne als solche empfinde, über das Irdische sich erhebe, das Weben und Wollen des Geistes, das Auf- und Abwogen der Gefühle als solcher ohne die Besonderheit der Erscheinungen und der Beziehungen auf sie vernehme. Das heißt mit Recht ein Unaussprechliches, das ist nicht in Worte zu fassen; denn selbst ohne Bild und Wort überträgt das werdende Leben seine anmuthige Bewegung auf unser Gemüth, setzt sich in dessen Bewegungen fort und läßt es in ununterbrochenem Flusse in uns ein glückliches Ziel erreichen; das Tempo unsers eigenen Zustandes, der Rhythmus unsers Fühlens wird unmittelbar geregelt und harmonisirt, ein melodischer Stimmungsverlauf erzeugt sich in uns, wir werden selbst zur Schönheit innerlich wiedergeboren, die Seele wird nicht durch Bilder der Welt und nicht durch Gedanken mittelbar in ihrem Sein berührt, ihre Selbstinnigkeit wird unmittelbar angeregt und befriedigt. Die Töne wirken unmittelbar und zuerst auf die Sinne, die Worte auf den Verstand; Nervenerregung, sinnliches Wohlgefallen beginnt dort, die Freude an dem Wohllaut, an der Harmonie als solcher herrscht, und von da erhebt sich die Musik zur Rührung der Seele, ins Geistige, während die Poesie dieses an- und ausspricht und im Worte scharf die Begriffe bezeichnet, indeß die Musik beim Ausdruck allgemeiner Stimmungen stehen bleibt; den besondern Inhalt vermag nur die Sprache auszudrücken.

So leisten bildende Kunst und Musik Unsagbares, und haben ihr Gebiet neben der Sprache, mittels welcher die Poesie wieder etwas kann was jene nicht vermögen; das Aussprechen des Gedankenlebens, die Darstellung wie das Innere sich im Zusammenhang mit der Welt zur Seelenschönheit entfaltet, die Schilderung der That wie sie dem Willen entspringt, ist ihre eigenthümliche Aufgabe und Größe. Der Dichter läßt uns seinen Gestalten ins Herz sehen, ihre Geisteskämpfe miterleben, und der ideale Gehalt des Daseins wird auf diese Weise offenbar in dem Ringen eines Prometheus, Hiob und Faust, in den Betrachtungen Hamlet's und Nathan's, in den Reden Posa's und Wallenstein's. Goethe hat das Wesen des Dichters bezeichnet, wenn er von Shakespeare

rühmt, wie er das Geheimniß des Weltgeistes ausplaudert und verräth, daß es heraus muß und sollten die Steine es verkündigen, und wie seine Charaktere ihr Herz in der Hand tragen, wie sie Uhren gleichen, deren durchsichtiges Zifferblatt das ganze innere Triebwerk sehen läßt, das außen die Zeiger in Gang setzt. Hier, wo es die Tiefe und Klarheit des Gedankens zu entfalten gilt, kann keine andere Kunst mit der Weisheit des Dichters wetteifern, keine kann uns die Bildungsgeschichte des Geistes und Herzens schildern und dadurch bildend wirken wie Goethe's Wilhelm Meister, keine den Ideengehalt ihrer Zeit offenbaren wie Dante's Göttliche Komödie, wie Schiller's Lyrik. So ist denn das Wort des Herrn an die himmlischen Heerschaaren ganz eigentlich an die Dichter gerichtet:

Ihr, die echten Göttersöhne,
Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!
Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfaß' euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt
Befestiget mit dauernden Gedanken!

Wir haben nicht blos die gemeinsamen Gesetze für alle Künste, die ich in der Aesthetik dargestellt und mit den logischen der Identität, des Unterschiedes, des Grundes verglichen, sowie aus der Natur des Organismus und seines Werdens abgeleitet habe, und auf die ich hier verweise; jede Kunst geht aus dem ganzen Wesen des Menschen hervor und wirkt auf das ganze Wesen; aber der Ausgangspunkt und die Wirkungsweise ist doch verschieden. In der bildenden Kunst ist die Anschauung das Erste, und mittels derselben erweckt sie Stimmungen und Gedanken, wie uns solche beim Eintritt in einen Dom, beim Anblick einer Statue und eines Bildes ergreifen; wir erschließen die innere Bedeutung, den Sinn des Bildes, und versinken in Betrachtung über das Wesen des Gottes oder Helden, das der Plastiker uns zur Erscheinung brachte. Die Musik erregt ursprünglich und unmittelbar durch die Tonbewegungen Gemüthsbewegungen und versetzt uns so in die Seelenstimmung des Komponisten, des Sängers und seines Werks; dann entstehen wie Klangfiguren auf der angestrichenen Glasglocke auch Bilder vor der Seele, und der Gedanke des Muthes oder der Entsagung, der Liebeslust oder der Andacht erwacht und erregt eine Reihe von Vorstellungen. Vorstellungen, Gedanken spricht der Dichter unmittelbar in Worten aus, und

erregt durch sie unsere Phantasie Anschauungsbilder zu entwerfen, und erregt durch sie unsern Herzensantheil an der Sache, unser Wohlgefühl des Schönen. Denn auch das Bild- und Dichtwerk wächst aus einer Gemüthsstimmung des Künstlers auf, sobald es echter Art ist, und feiert in der fühlenden Seele des Beschauers, des Lesers, seine Auferstehung zur Schönheit. Jede Kunst ist etwas in sich Vollendetes, hat ihr eigenthümliches Stoffgebiet, eine Sphäre wohin keine andere reicht, und kann etwas das ihr keine andere nachmacht; da wo die Stärke einer jeden liegt thut es ihr keine andere gleich, geschweige zuvor.

Versetzen wir uns vor Kaulbach's Zerstörung Jerusalems! Siegreich zieht Titus an der Spitze der Römer ein, während im brennenden Tempel die jüdischen Eiferer dem Tode trotzen. Vor dem Altar bringt sich der Hohepriester mit den Seinen dem Vaterlande zum Opfer, der Vertreter des alten selbständigen jüdischen Nationalstaats; von jetzt an werden die Juden sich wandernd in der Welt zerstreuen, wie das die Sage im Ahasverus mythisch darstellt; der Künstler veranschaulicht ihn sammt den Dämonen die ihn nicht rasten lassen, im Contrast mit den Christen, die von ihren guten Engeln geleitet nun den äußern Zusammenhang mit dem Tempeldienst in Jerusalem lösen und als Träger der Weltreligion hinausziehen. Das alles, was die weltgeschichtliche Bedeutung von Jerusalems Zerstörung ausmacht und sie von der Verwüstung einer beliebigen Stadt des Orients durch römische Krieger unterscheidet, wird zum göttlichen Strafgericht und erscheint als geweissagter Abschluß der Vergangenheit durch die Engel des Zorns in der Höhe und durch die Propheten die auf den Wolken thronen, wie sie damals vor der Phantasie religiöser Juden stehen mochten. Wie da das Böse und das Gute in seiner Erscheinung sich voneinander abhebt, wie Siegesfreude und Schrecken der Vernichtung aussehen, das kann niemand beschreibend auf gleiche Art schildern, niemand kann schildernd das Ganze mit seinen Contrasten so überwältigend zu einem Gesammteindruck zusammenfassen, wie es hier der Maler in einer Fülle ergreifender Gestalten in prägnanter Situation zur Anschauung bringt. Was könnte der Musiker thun, abgesehen von einem Oratorium, wo er mit der Poesie verbunden wirkte, allein mit seinen Tonmitteln? Er könnte uns den Ausdruck kriegerischer Stimmung, unterliegender Trauer und freudigen Sieggefühls bieten; er würde die Unrast eines schuldbeladenen Gemüths und den Frieden des gott-

beseligten Herzens gegenüberstellen, wir würden milde Choralklänge zu vernehmen glauben, aus denen sich ein Finale entbände, das jene Gegensätze des Kampfes noch einmal hervorrufend in einer religiösen Erhebung mit feierlicher Macht abschlösse. Das besondere Ereigniß mit seinen individuellen Trägern könnte der Musiker nicht darstellen. Das gerade würde der Dichter erfassen. Er allein könnte in der Tragödie und in den Charakteren und in der Wechselrede die Weltlage, den Gegensatz des heidnischen Roms und Judäas schildern, den Zusammenstoß der Eroberer und ihrer Cultur mit dem alten Jehovathum; allmählich würden wir den Kampf entbrennen, die Entscheidung eintreten sehen; der Hohepriester, die Zeloten würden zu Wort kommen, und ihr Schicksal, das uns der Maler in der Katastrophe zeigt, durch Gesinnung und Thaten sich bereiten; in den Wirrnissen der Welt würden die Christen ihren Glauben, ihre Hoffnung aussprechen, ihre Lebensansicht läutern, ihren Geist befreien; der Zusammenhang mit der Vergangenheit könnte wie in antiken Chorgesängen oder in einzelnen Erörterungen dargelegt werden. Den Gesammteindruck, den der Maler auf einmal vor Augen stellt, würden wir nur im zusammenfassenden Bewußtsein gewinnen, zu den Stimmungen, die der Musiker unmittelbar darthut, würden wir mittels der Vorstellungsreihen hingeleitet werden, die in den Dichterworten uns sich entwickelten.

Die Poesie als die Kunst des Geistes spricht den Gedanken der Sache aus, wie Schiller sie in der Huldigung der Künste sich selbst charakterisiren läßt:

> Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke,
> Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.

Was das Auge nicht sieht und das Ohr nicht hört das wird vom Bewußtsein ergriffen und im Wort offenbart, für das Ohr wie für die innere Anschauung dargestellt. Die Kunst erfaßt hier das allgemeine und bleibende Wesen der Dinge, und prägt den Begriff in Worten, in bildlichen und klingenden aus, weil alles Aeußere, Sinnliche Offenbarung des Innern, weil im ewigen Wort Gottes alles begriffen und begründet ist. Wenn unser Erkennen damit von Klopstock richtig bezeichnet ist daß wir den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal denken, wenn die Wissenschaft sich aus der Fülle und Mannichfaltigkeit der Welt zu dieser ursprünglichen Einheit des Begriffs zurückbewegt und

die allgemeinen Gesetze alles Wirklichen zu erfassen trachtet, so hat der Dichter die Idee gleichfalls in Form der Vorstellung, geht aber als Künstler sogleich über die reine Geistigkeit hinaus, veranschaulicht den Gedanken und macht ihn im Gemüth lebendig, zeigt wie die Idee Princip des Lebens ist, stellt sie dar wie sie die Seele bewegt, durch Personen in Thaten und Situationen verwirklicht wird. Sie vereint die beiden andern Künste, aber nicht in äußerlichem Nebeneinander, in einer Vermischung, sondern durch eine Wiedergeburt in der Innerlichkeit: gleich der bildenden nimmt sie die Fülle des Weltinhalts und die sichtbaren Gestalten in sich auf, gleich der tönenden gibt sie unmittelbar das Gemüth und seine Bewegungen kund. Es ist keine Vermischung wie Grün aus Blau und Gelb; eher könnte man an die über diesen Farben schwebende Mitte des Rothen erinnern.

„Durch einzelne Bilder der Phantasie den Geist auf einen hohen und weitumschauenden Standpunkt zu führen ist die schöne Bestimmung des Dichters, vermittelst durchgängiger Begrenzung seines Stoffs eine unbegrenzte und unendliche Wirkung hervorzubringen, durch ein Individuum einer Idee Genüge zu leisten und von Einem Punkte aus eine ganze Welt von Erscheinungen zu eröffnen. Er stellt seine Leser in einen Mittelpunkt, von welchem nach allen Seiten hin Strahlen ins Unendliche ausgehen.“ Diesen tiefsinnigen Ausspruch Wilhelm von Humboldt's hat Vischer dahin erläutert: „Keine Kunst hat so intensiven Charakter der Unendlichkeit wie die Poesie, keine entfaltet im engen Raume des Einzelnen so vernehmbar das Ganze der Welt, der Menschheit und ihres Schicksals, der Natur in ihrer unendlichen Sympathie mit der Menschenwelt. Ueber Homer's, Shakespeare's, Goethe's Gestaltungen meint man ein wunderbares Zittern mystischer Luftwellen wahrzunehmen, Zauberfäden die von dem klar Begrenzten in das Unendliche hinauslaufen, es ist eine Aussicht wie von einem festen Punkt auf das Meer; es scheint alles Große, ewig Wahre herzuschweben um sich in den geschlossenen Kreis des Gedichts zu fangen und wieder hinauszurinnen in alle Weite.“ Es kommt daher weil vor der Einbildungskraft des Dichters wie jedes Künstlers stets ein Individuelles, eine Persönlichkeit, ein bestimmtes Gefühl oder Ereigniß schwebt, aber indem er das in Worten ausspricht, gewinnt er unwillkürlich das Allgemeine mit, da das Wort stets nur dieses, nie das Besondere als solches ausdrückt. Der Maler zeichnet uns einen bestimmten Menschen, —

welch ein Meisterstück ist der Mensch! ruft Shakespeare's Hamlet aus, und sein Wort gilt von der Menschheit; seine ganz persönliche Gemüthslage prägt sich in Reden aus, die nach der Natur der Sprache das Gemeinsame der Vorstellung individualisiren und doch stets mitschwingen lassen.

Die Poesie ist Innerlichkeit der Empfindung, ist Darstellung der Idee in ihrem Werden gleich der Musik; aber sie gibt nicht blos den Lebensrhythmus in seiner schönen Entfaltung, sondern sie schildert zugleich die bestimmten Gegenstände und Ereignisse die er beherrscht oder durch die er zutage tritt, und spricht mit dem Gefühle zugleich die Vorstellung aus die es hervorruft oder die aus ihm hervorgeht. / Der Ton gilt nicht für sich selbst, sondern nur als Ausdruck des Begriffs im Wort; wollte die Poesie mit Klängen spielen, so würde sie nur einen gedankenlosen Reiz auf das Ohr üben und hinter der Musik weit zurückbleiben; wollte sie sich in gestaltlosen Stimmungen und Gemüthsbewegungen ergehen, so würde sie doch deren Gesetz und Harmonie nicht offenbaren können, sondern in nebelhafter Dämmerung versinken. Wol muß die Seelenstimmung des Dichters sein Lied durchdringen, sodaß Bild und Wort ihr entquellen, aber das Bild muß sie veranschaulichen, das Wort ihr Wesen aussprechen und zu klarer Bestimmtheit bringen.

Da das dichterische wie das musikalische Kunstwerk ein werdendes ist, das im Verlaufe der Zeit sich entwickelt und vollendet, das nur durch die Erinnerungskraft des Geistes in seiner Einheit oder als Ganzes genossen wird, so bedürfen beide und zwar zu ihrer eigenen Ausbildung eines Mittels, welches die einzelnen Töne und Worte fixirt und damit dem Gedächtniß des schaffenden wie des vernehmenden Geistes zu Hülfe kommt, einen Rückblick gestattet, die Wiederholung des Werkes auch in der Folge möglich macht. Hängt ja doch die Kunst mit dem Verlangen nach Unsterblichkeit zusammen, will sie ja doch überall das was sie ergreift und verherrlicht damit der Vergänglichkeit entreißen und verewigen. Ist doch die Ausführung eines größern zeiterfordernden Ganzen nur dann möglich, wenn der Künstler an die einzelnen Theile die abwägende und nachhelfende Hand legen und vorwärts wie zurückschauend alles in Harmonie setzen kann.

Die Schrift, welche dieser Forderung ein Genüge leistet, war ursprünglich unmittelbare, dann auch symbolische Darstellung der Gegenstände, und knüpft damit das poetische Wort an die bil-

dende Kunst; aber auch jetzt noch, wo das Wort in seine Lautelemente zerlegt und diese durch die Buchstaben bezeichnet werden, wird die Poesie dadurch — und zwar weit mehr als die Musik durch die Noten — auch für das Auge bereitet, indem beim Lesen auch ohne daß wir die Worte laut aussprechen, sofort die Vorstellungsbilder oder Gedanken in unserm Geist erstehen. Während die Töne vorüberrauschen und die Worte verhallen, erlangt durch die Schrift das aus der künstlerischen Subjectivität geborene Werk seine selbständige Objectivität, aus der es nun wieder im empfangenden Gemüth aufleben kann. Wie die Sprache das Band der gleichzeitigen Menschen ist, so wird das Gesammtbewußtsein der Gattung auch in der Folge der Geschlechter und Jahrhunderte in seinem Zusammenhange durch die Schrift vermittelt, und sicherer als durch die mündliche umbildende Ueberlieferung auch das Vergangene in seiner Originalität erhalten.

Wie die Poesie von dem Naturlaut der Gefühle zur klaren Gedankenbestimmtheit in der Rede fortschreitet, so zeichnet sie Gestalten gleich dem Bildner, aber nicht in äußerlichem Material für das leibliche Auge, sondern für die geistige Anschauung der Phantasie; sie zeichnet sie durch die Darstellung von Handlungen und Bewegungen oder durch ihren Eindruck auf das Gemüth. Dem bildenden Künstler ist die Anschauung das Erste, durch sie ruft er den Gedanken hervor; der Dichter spricht unmittelbar den Gedanken in Worten aus, aber hierdurch erweckt er Gefühl und Anschauung in uns, oder wie Wieland es einmal ausdrückt, er bringt die nämliche bestimmte Vision, welche vor seiner Stirn schwebt, auch vor die Stirn der Leser. „Die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden ist das Geheimniß des Künstlers", sagt Wilhelm von Humboldt mit Recht ganz allgemein; der Dichter spricht die Ideen des Lebens in Worten aus, und wird dadurch Künstler daß er dieselben zugleich mit der Innigkeit seiner Stimmung tränkt, zugleich für die Phantasie in Gestalten und Ereignissen ausprägt. So sagt Goethe, bei Shakespeare erfahren wir wie dem Menschen zu Muthe sei, und Lessing ist weit entfernt in der mangelnden Körperbestimmtheit der Dichtergebilde einen Nachtheil zu erblicken; die Freiheit des Gedankens, die ihnen eignet, bringt ihn zu dem Ausspruch: „Müßte, solange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich um von dieser Einschränkung frei zu werden einen großen Werth auf den Verlust

des erstern legen.“ Der rechte Künstler gibt dabei der Phantasie, die er erregt, zugleich das feste Maß; oder, um mit Goethe zu reden, er fesselt die Gefühle und die Einbildungskraft, er nimmt uns unsere Willkür, wir können mit dem Vollkommenen nicht schalten und walten wie wir wollen, wir sind genöthigt uns ihm hinzugeben, um uns selbst erhöht und verbessert wieder zu erhalten.

In allem Kunstgenuß müssen wir uns productiv verhalten, das Werk innerlich nacherzeugen, so wie wir einen wissenschaftlichen Beweis nachdenken. Es ist Sache des ~~Dichters~~ daß er uns zu dieser Mitthätigkeit erwecke. Ich erinnere an ein vortreffliches Wort Kant's: „Geist in ästhetischer Beziehung heißt das belebende Princip im Gemüthe. Dasjenige aber wodurch dies Princip die Seele belebt, der Stoff den es dazu anwendet, ist das was die Gemüthskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt, das ist in ein solches Spiel welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt. Nun behaupte ich dies Princip sei nichts anderes als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen; unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft die viel zu denken veranlaßt ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich macht. Wenn der große König sich in einem seiner Gedichte so ausdrückt: «Laßt uns aus dem Leben ohne Murren weichen und ohne etwas zu bedauern, indem wir die Welt noch alsdann mit Wohlthaten überhäuft zurücklassen; so verbreitet die Sonne, nachdem sie ihren Tageslauf vollendet hat, noch ein mildes Licht am Himmel, und die letzten Strahlen die sie in die Luft schickt sind ihre letzten Seufzer für das Wohl der Welt», so belebt er seine Vernunftidee von weltbürgerlicher Gesinnung noch am Ende des Lebens durch ein Attribut, welches die Einbildungskraft (in der Erinnerung an alle Annehmlichkeiten eines vollbrachten schönen Sommertages, die uns ein heiterer Abend ins Gemüth ruft) jener Vorstellung beigesellt, und welches eine Menge von Empfindungen und Nebenvorstellungen rege macht, für die sich kein Ausdruck findet.“ Das künstlerische Genie weiß eben eine Form zu treffen welche den unerschöpflichen Reichthum einer Gemüthsstimmung oder einer Idee auch in der aufnehmenden Seele erweckt, — wie Schiller sagt:

Ein Unendliches ahnt, ein Höchstes erschafft die Vernunft sich,
In der schönen Gestalt lebt es dem Herzen, dem Blick.

Das Kunstwerk gewährt aber nicht blos unserer Einbildungskraft freien Spielraum, es wird auch ihren Gang und Schwung in seinem Sinne fortbestimmen. Das innere Bild überwächst das äußere, das zu seiner Erzeugung den Anstoß gab, aber es bewahrt die harmonischen Züge desselben. Oft ist es ein einzelner Zug durch welchen die Dichtung unserer Phantasie diese Beflügelung verleiht. So zeigt uns Goethe in Hermann und Dorothea eine flüchtende Landgemeinde; aber wie der ehrwürdige Richter in dem Getümmel Ordnung schafft und die Gemüther beruhigt, sagt der Geistliche zu ihm:

Ja Ihr erscheint mir heut als einer der ältesten Führer,
Die durch Wüsten und Irren vertriebene Völker geleitet;
Denk' ich doch eben ich rede mit Josua oder mit Moses.

Sofort steht die hohe Gestalt dieser Männer, die weltgeschichtliche Bedeutung ihrer Thaten vor unserer Seele, und wir sind mit einem mal auf einen erhabenen Standpunkt gestellt, von dem aus alle dorfgeschichtliche Enge verschwunden ist und das herrliche Gedicht nicht ferner als ein Idyll, sondern in seiner epischen Großheit uns anspricht. Der Dichter muß der Saite des menschlichen Herzens kundig sein die er rühren will, aber er läßt sie dann forttönen, und seine Worte sind Zauberworte, welche Bilder in unserm Gemüth heraufbeschwören, denen liebe Erinnerungen oder lockende Hoffnungen sich gesellen, und aus den Schranken der Sinne und der Gegenwart ist der Blick ins Unendliche aufgethan.

Die bildende Kunst ist auf das Bleibende gerichtet, denn ihr Werk besteht in dauernden sichtbaren Formen, die Bewegung als solche kann sie unmittelbar nicht darstellen, darum ist das Vollendete als solches, die verwirklichte Idee, ihre Aufgabe, während der Musik wie der Poesie der Gestaltungs- und Verwirklichungsproceß, die Schönheit des Werdens obliegt, doch mit dem Unterschied daß die Poesie beides innerhalb der Vorstellungen an bestimmten Charakteren, an besondern Empfindungen, in besondern Ereignissen veranschaulicht, also zum Allgemeinen und zur Stimmung sogleich das Anschauliche und Einzelne heranzieht. Der Bildner stellt im Porträt nicht so sehr wie der Photograph den Menschen so dar wie er eben gerade aussieht, sondern auf der

Höhe seiner Kunst ergreift er innerlich den Charakter in seiner Totalität, den Leib in seinen Grundzügen und Gesetzen, um so Seele und Leib in eins zu bilden, den Gesammteindruck der Persönlichkeit zu veranschaulichen und zu verewigen. Der Dichter dagegen schildert den Charakter durch die Entwickelung seiner Gefühle, Gedanken und Thaten, wie er sich in mannichfaltigen Lebenslagen äußert, wie er wächst, wie er sich ausbreitet und doch den einen Grundton seines Wesens behauptet, aus seiner innersten Natur sein Schicksal sich bereitet. Der rothe Faden dieser einen Natur innerhalb vielfältiger Beziehungen und Handlungen läßt hier ebenso den Meister erkennen, wie dort eine derartige Gestaltung des Bildnisses daß man die verschiedenen Seiten und Entfaltungen des Charakters aus den Zügen herauslesen kann; beidemale ist ja die Einheit in der Mannichfaltigkeit das Kunstvolle.

Den bekannten Satz des Aristoteles daß die Absicht der Tragödie weit philosophischer sei als die der Geschichte, hat bereits Lessing erklärt: auf dem Theater sollen wir nicht lernen was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was jeder Mensch unter gewissen gegebenen Umständen thun werde. Die rechte Poesie der Handlung wird also nicht ganz absonderliche Abenteuer, sondern das Allgemein-Menschliche veranschaulichen; der Dichter läßt uns in das innere Getriebe der moralischen Welt hineinblicken, und seine Personen reden und thun was wir alle unter solchen Verhältnissen, in solchen Stimmungen für naturgemäß erachten. Nur dadurch daß wir was wir sehen oder lesen sogleich innerlich nacherzeugen, daß die dargestellten Gemüthsbewegungen sich in unser Inneres fortpflanzen, erreicht die Kunst ihre volle Wirkung. Dazu gehört freilich wieder daß uns nicht sofort entflammte Leidenschaften oder fertige Charaktere vorgeführt werden, sondern daß die Charaktere mit den Bedingungen erscheinen, unter denen sie wirken, aus denen sie sich entwickeln, und daß die Beweggründe der Affecte dargelegt und diese damit in ihrem Wachsthum selbst bis zum Ausbruch von uns miterlebt werden. Es gehört dazu daß die Gestalten nicht abstracte Schemen sind, sondern das Wort des römischen Komikers wiederholen können: homo sum, humani nihil a me alienum puto, oder wie Lessing das seinen Philotas ausdrücken läßt: Ich bin ein Mensch und weine und lache gern!

Der Dichter hat das Gefühl oder Bewußtsein daß eine bloße Beschreibung der Außendinge kalt läßt, und daß das im Raum

nebeneinander Befindliche und zugleich Sichtbare durch nacheinander folgende Aufzählung doch nur zerstückelt vor die Seele tritt. Man hat das Frühere nicht mehr recht gegenwärtig wenn das Spätere kommt. Den Versuch so poetisch darstellen zu wollen richtet Lessing durch den Vergleich: „Es ist als sähe man Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgerichtet werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen." Darum beschreibt Homer seine Helden nicht wie sie gerüstet sind, sondern er führt uns in ihr Zelt, in welchem sie sich waffnen. Er beschreibt uns die Schiffe nicht, sie heißen nur die schwarzen, die schnellen, die rothgeschnäbelten, aber das Abfahren und Anlanden schildert er in den einzelnen Momenten der Thätigkeit. Indem er Zug für Zug in stetiger Entwickelung das Bogenschießen erzählt, gewinnen wir zugleich des Bogens Bild. Hierdurch geleitet fand Lessing im Laokoon das Gesetz: Der Dichter schildert Handlungen und andeutungsweise durch sie die Gestalt und die körperlichen Dinge, der Bildner gibt uns Gestalten und andeutungsweise in ihnen die Bewegung. Lessing sagt: Die Malerei gebraucht Figuren und Farben im Raume, die Poesie artikulirte Laute in der Zeit; jene drücken darum das nebeneinander Bestehende, diese das nacheinander Folgende aus; Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften sind Vorwurf der Malerei, Bewegung, Handlung ist Gegenstand der Poesie. Aber die Körper existiren in der Zeit und bewegen sich in ihr, und der Maler hat deshalb den prägnanten Moment zu erfassen, der in der gegenwärtigen Stellung das Vorhergehende und das Nachfolgende miterschließen läßt; Handlungen und Bewegungen bedürfen des Körpers als ihres Trägers, und wenn die Poesie darum stets auch nur Eine Eigenschaft des Körpers angeben, Einen Zug in die fortschreitende Handlung einflechten kann, so vermag sie doch successiv ein Bild desselben zu entwerfen, gerade wie Homer den Schild des Achilles dadurch beschreibt daß er uns in die Werkstatt des kunstverständigen Feuergottes führt und diesen vor unsern Augen das Einzelne bilden läßt. Vortrefflich setzt Lotze hinzu: Poesie ist nicht Abbildung der Dinge, sondern Offenbarung ihres Werthes und des Glückes welches sie in sich selbst empfinden oder empfindenden Wesen verschaffen. Deswegen läßt schon die gewöhnliche Rede die Theile der Landschaft selbsthandelnd erscheinen: der Fels strebt empor, das Thal lehnt sich an ihn, der Himmel wölbt sich darüber;

lauter Ausdrücke von nicht blos graphischer Bedeutung; sie dichten alle in das Unlebendige den Genuß des Gemeingefühls hinein, das die von ihnen bezeichneten Thätigkeiten dem Lebendigen gewähren. Und eben deswegen läßt Homer den Agamemnon die Kleidung Stück für Stück anthun: das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Beinschienen; jedem Stück und jeder Bewegung, durch die es angelegt wird, fühlen wir das kleine Element des sinnlichen Genusses nach, das durch seine Berührung mit dem Körper dem Gemeingefühl zuwächst, und das am lebhaftesten ist im ersten Augenblick seiner Entstehung. Dies alles ginge verloren, wenn Homer von allen diesen Stücken sagte: Agamemnon hatte sie an.

Da der Dichter die Phantasie des Hörers oder Lesers durch die Rede anregt dasselbe Bild zu entwerfen das seiner schaffenden Seele vorschwebt, so gilt es jene zu begeistern daß sie nach Einem Zug das Ganze ausführe, daß sie aus den fortschreitenden Bewegungslinien zugleich die ruhende Gestalt componire. Auf kühne Weise muß der Dichter die Phantasie des Hörers mit Kraft ausrüsten und zugleich sich ihrer so bemächtigen daß sie in seinem Dienst arbeitet, in seinen Kreisen sich bewegt. So hat Homer die Göttin der Liebe nirgends beschrieben, er sagt nur daß sie einmal am Reize des glänzenden Nackens, am leuchtenden Auge erkannt worden; aber wenn die Götterjünglinge Apoll und Hermes noch zehnmal stärkere Banden wie Ares unter dem Gelächter des ganzen Olymps erdulden möchten, so es ihnen nur vergönnt wäre an Aphrodite's Busen zu ruhen, dann versetzt diese Schilderung vom Eindruck der Schönheit uns in die Stimmung das ihr gemäße Bild nach eigener Erfahrung, nach eigener Lust zu entwerfen.

In Bezug auf die homerische Helena hat Lessing im Laokoon die bekannte classische Stelle, die sie mit dem Gemälde des Zeuxis vergleicht. Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannichfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also daß diese Theile nebeneinander liegen, und darum kann die bildenden Kunst allein körperliche Schönheit darstellen. Der Dichter, der die Elemente derselben nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung der körperlichen Schönheit als Schönheit gänzlich. (Und wie unzulänglich bliebe auch beim Einzelnen, beim Auge, bei der Nase das beschreibende Wort!) Er fühlt es daß diese Elemente nach-

einander geordnet unmöglich die Wirkung haben können die sie nebeneinander geordnet hätten, daß der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Aufzählung auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt, daß es über die menschliche Einbildung geht sich vorzustellen was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder der Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann. Darum läßt sich Homer nirgends auf eine umständliche und stückweise Schilderung von der Schönheit des Achilleus oder der Helena ein; aber weiß dessen unerachtet uns von dieser den höchsten Begriff zu machen. Man erinnere sich der Stelle wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des troianischen Volks tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie und einer spricht zum andern:

Das ist nicht zu verargen dem Danaervolk und den Troern
Daß sie um solch ein Weib in Noth ausharren so lange;
Einer Unsterblichen gleich erscheint sie ja wahrlich an Schönheit!

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren als das kalte Alter sie des Kriegs wol werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viel Thränen kostet? Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte läßt er uns nach seiner Wirkung erkennen. Malt uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer glaubt nicht die vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühl sympathisirt welches nur sie erregen kann? Zeuxis malte seine Helena und hatte das Herz jene berühmten Zeilen Homer's unter sein Bild zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden und beide verdienten gekrönt zu werden. Denn so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandtheilen nicht schildern zu können fühlte, blos in ihrer Wirkung zeigte, so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandtheilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig zu irgendeinem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackt dastand.

Selbst von Ariost, dem Freunde Tizian's, dem großen Maler unter den Poeten, hat Lessing im Laokoon nachgewiesen daß die fünf Stanzen von der Schönheit Alcina's im Rasenden Roland

(VII, 11—15) sie uns nicht entfernt veranschaulichen: eine Stirn in gehörige Schranken geschlossen, eine Nase an welcher der Neid nichts zu bessern findet, eine schmale Hand, was für ein Bild geben diese allgemeine Formeln? Aber, fügt Lessing hinzu, Ariost schlug dabei einen andern Weg ein, indem er die Schönheit in Reiz verwandelte. Reiz ist Schönheit in Bewegung, er kommt und geht, und alles was uns im Gemälde der Alcina gefällt und rührt ist Reiz. „Der Eindruck den ihre Augen machen kömmt nicht daher daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher daß sie mit Holdseligkeit um sich blicken und sich langsam drehen, daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschießt. Ihr Mund entzückt, nicht weil von eigenthümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen einschließen, sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches ein Paradies auf Erden eröffnet, weil er es ist aus welchem die freundlichen Worte tönen die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger weil Milch und Elfenbein uns Aepfel und seine Weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr weil wir ihn sanft auf- und niederwallen sehen wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreicht. Ich bin versichert daß lauter solche Züge des Reizes, in eine oder zwei Stanzen zusammengedrängt, weit mehr thun würden als die fünf alle, in welche sie Ariost zerstreut und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.“ Ich habe im Kunstbuch, den Ariost charakterisirend, hinzugefügt: Er läßt uns Angelika an der Klippe mit Rüdiger's Augen sehen, und bringt durch die Bewegung, die er hervorhebt, Leben in die Gestalt.

Wohl dünkt' ihm sicherlich die nackte Schöne
Ein Alabaster- oder Marmorbild,
Das hier an dieser rauhen Felsenlehne
Des Künstlers kundige Hand dem Blick enthüllt,
Müßt' er zugleich nicht auch die helle Thräne,
Wenn zwischen Rosen sie und Lilien quillt,
Der frischen Aepfel holdes Paar bethauen,
Das gold'ne Haar im Wind gefächelt schauen.

Goethe schildert uns Gretchen's äußere Erscheinung ganz kurz in ein paar Worten, durch welche Faust den Eindruck ihres Wesens festhält. Aber er läßt uns dann in ihr Herz blicken, und von der Kinderunschuld an entfaltet sich ihr Seelenleben vor uns bis

zur liebeseligen Hingabe, zum wehevollen Schuldgefühl, ja bis zum Wahnsinn, indem sie doch den ursprünglichen Adel bewahrt, sodaß sie die Sühne freiwillig auf sich nimmt und mit Gott sich versöhnt. Das wird ihm kein Maler so nachzeichnen!

Meisterhaft ist die Einführung der Chriemhild im Nibelungenlied. Sie tritt auf und sogleich erregt ein anmuthiges Gleichniß unsere Einbildungskraft:

Da kam die Minnigliche; so tritt das Morgenroth
Hervor aus lichten Wolken.

Die Helden bekennen daß sie solch eine schöne Frau noch nie gesehen. Der Dichter greift nach einem zweiten Gleichniß:

Wie der lichte Vollmond vor den Sternen schwebt,
Deß Schein so hell und lauter sich aus den Wolken hebt,
So glänzte sie in Wahrheit vor andern Frauen gut:
Das mochte wol erheben so manchem Helden seinen Muth.

Und er vollendet ihr Bild durch die Hervorhebung seines Eindrucks auf Siegfried's Herz:

Er sprach in seinem Sinne: „Wie dacht' ich je daran
Daß ich Dich minnen sollte? Das ist ein eitler Wahn.
Soll ich Dich aber meiden, so wär' ich sanfter todt."
Er ward von dem Gedanken oft bleich und oft wieder roth.

In der Kudrun wird von dem alten Wate gesagt daß sein greises Haar mit Borden umwunden sei, sein Bart lang und breit herabwalle; der Königstochter wird es bange ob sie ihn küssen solle; auf ähnliche und doch andere Weise hat Rüdiger's Tochter im Nibelungenlied Scheu den grimmen Hagen zu begrüßen. Von Wate heißt es dann weiter:

Frau Hild und ihre Tochter in scherzhaftem Muth
Frugen Herrn Waten ob's ihm deuchte gut,
Wenn er bei schönen Frauen also sitzen sollte,
Oder ob er lieber in dem harten Streite fechten wollte.

Da sprach Wate der Alte: „Eines ziemt mir baß,
Wenn ich auch bei schönen Frauen so sanft noch nie saß,
Doch wär' es mir noch lieber, wenn ich mit guten Knechten
Wenn es sein sollte in den harten Stürmen dürfte fechten.

Goethe gibt uns zuerst eine Ahnung von Dorothea durch den Eindruck den sie auf Hermann gemacht; dann sagt Hermann mit wenig Worten wie sie die Stiere am Wagen der Wöchnerin ge-

lenkt, und nun steht ein Bild wie auf einer antiken Gemme vor unsern Augen; dann muß Hermann sie den suchenden Freunden kenntlich machen, und was er als Kennzeichen von der Stehenden angibt, wiederholt der Apotheker von der Sitzenden; endlich tritt sie über die Schwelle an Hermann's Arm, und die Thür erscheint zu klein für die hohen Gestalten. Ein Musterstück wie Bewegung und Gestalt einander bedingen und veranschaulichen, wie die Empfindung das Bild durchdringt, gibt dann die herrliche Stelle:

Sorgsam stützte der Starke das Mädchen das über ihm herging;
Aber sie, unkundig des Steigs und der roheren Stufen,
Fehlte tretend, es knackte der Fuß, sie drohte zu fallen.
Eilig streckte gewandt der sinnige Jüngling den Arm aus,
Hielt empor die Geliebte; sie sank ihm leis auf die Schulter,
Brust war gesenkt an Brust, und Wang' an Wange. So stand er
Starr wie ein Marmorbild von ehernem Willen gebändigt,
Drückte nicht fester sie an, er stemmte sich gegen die Schwere.
Und so fühlt' er die herrliche Last, die Wärme des Herzens,
Und den Balsam des Athems an seinen Lippen verhauchet,
Trug mit Mannesgefühl die Heldengröße des Weibes.

Goethe zeichnet in Hermann und Dorothea ein Landschaftsbild wie den Hintergrund eines historischen Gemäldes dadurch daß die Mutter dem Sohn nachgeht unter den Birnbaum, von wo sie hinabschauen in die Ebene nach den Fluten des Rheinstroms, oder dadurch daß die Freunde hinausfahren nach dem Lindenbrunnen; er gibt treffliche Landschaftsbilder im Werther dadurch daß dieser in der Natur lebt, in ihr den Reflex seiner Seelenzustände gewahrt, im blühenden Sommertage wie in der schaurigen Novembernacht. In Schiller's Spaziergang wandelt der Dichter dem Berg und Walde zu, und die Außenwelt spiegelt sich nach und nach in seiner betrachtenden Seele. So sagte auch Jean Paul zu Varnhagen: Der Dichter stelle ein Menschenherz als camera obscura in die Landschaft. — Matthison reiht allerhand besondere Erscheinungen der Mondnacht aneinander, und läßt uns kalt, Goethe weiß ihre Stimmung zu ergreifen und in das Gemüth zu erheben, und so wird in seinem Gefühl die Natur auch uns lebendig. So vortrefflich Walter Scott erzählt, der Fehler der Beschreibung von Anzügen und dergleichen rächt sich durch Langweiligkeit. Schiller's prächtige Thierschilderungen aber im Handschuh sind der Natur der wilden Bestien abgelauschte charakteristische Handlungen, die in ihrem Fortschreiten Zug für Zug die Leoparden, den Tiger, den Löwen veranschaulichen.

Shakespeare läßt seine Ophelia schildern wie ihr Hamlet erschienen; sie gibt ein fortschreitendes Bild seines Thuns, in welchem seine Gestalt und Haltung völlig anschaulich wird:

Prinz Hamlet — mit ganz aufgerißnem Wams,
Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig
Und losgebunden auf den Knöcheln hängend;
Bleich wie sein Hemde, schlotternd mit den Knien;
Mit einem Blick von Jammer so erfüllt
Als wär' er aus der Hölle losgelassen
Um Gräuel kund zu thun — so tritt er vor mich.

Er griff mich bei der Hand und hielt mich fest,
Dann lehnt' er sich zurück so lang sein Arm,
Und mit der andern Hand so überm Auge
Betrachtet' er so prüfend mein Gesicht
Als wollt' er's zeichnen. Lange stand er so.
Zuletzt ein wenig schüttelnd meine Hand,
Und dreimal hin und her den Kopf so wägend,
Holt' er solch einen langen tiefen Seufzer
Als sollt' er seinen ganzen Bau zertrümmern
Und endigen sein Dasein. Dies gethan
Läßt er mich gehn; und über seine Schultern
Den Kopf zurückgedreht schien er den Weg
Zu finden ohne seine Augen; denn
Er ging zur Thür' hinaus ohn' ihre Hülfe
Und wandte bis zuletzt ihr Licht auf mich.

Und wie ergreifend lassen diese äußern Züge uns die Seeleninnerlichkeit Hamlet's erkennen! Nicht minder anschaulich berichtet die Königin von Ophelia's Ende:

Es neigt ein Weidenbaum sich übern Bach
Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub,
Mit welchem sie phantastisch Kränze wand
Von Hahnfuß, Nesseln, Maaßlieb, Kukuksblumen.
Dort als sie aufklomm um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Aesten aufzuhängen,
Zerbrach ein falscher Zweig und niederfielen
Die rankenden Trophäen und sie selbst
Ins weinende Gewässer. Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit und trugen sie
Sirenengleich ein Weilchen noch empor,
Indeß sie Stellen alter Weisen sang
Als ob sie nicht die eig'ne Noth begriffe,
Wie ein Geschöpf geboren und begabt
Für dieses Element. Doch lange währt' es nicht

Bis ihre Kleider, die sich schwer getrunken,
Das arme Kind von ihren Melodien
Hinunterzogen in den schlammigen Tod.

Auch hier sind es einzelne Züge, das graue Laub, der spiegelnde Bach, die gesenkten Aeste, die weiten, dann vom Wasser schweren Kleider, die in die Handlung eingeflochten zugleich das Bild der Naturumgebung wie der von den Wellen Getragenen, der Sinkenden uns zur ganz bestimmten Erscheinung bringen; auch hier ist's das innerliche Wesen Ophelia's das ausdrucksvoll in ihrem äußern Thun und Leiden sichtbar wird.

Ueberhaupt wäre die Poesie als Darstellung der äußern Erscheinungswelt nur eine schwächere Wiederholung der bildenden Kunst; die Entfaltung des Innern, die Seelenschönheit, die Schilderung der That wie sie dem Willen entspringt, das Aussprechen des Gedankenlebens ist ihre eigenthümliche Aufgabe und Größe. Der Dichter läßt uns seinen Gestalten ins Herz sehen, er läßt uns ihre Gemüthskämpfe miterleben und der ideale Gehalt des Lebens wird auf diese Weise offenbar. Goethe's Tasso sagt:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen was ich leide.

Schiller rühmt an Matthison daß er mehr die bewegte als die ruhende Natur in seinen Landschaftsdichtungen vorführt, wodurch er vor unsern Augen ein wechselndes Schauspiel entwickelt; er rühmt die Stetigkeit der Entwickelung in der Schilderung des Genfersees:

Die Sonne sinkt, ein purpurfarb'ner Duft
Schwimmt um Savoyens dunkle Tannenhügel;
Der Alpen Schnee entglüht in hoher Luft,
Geneva malt sich in der Fluten Spiegel.

Schiller fährt fort: Ob wir gleich diese Bilder nur nacheinander in der Einbildungskraft aufnehmen, so verknüpfen sie sich doch ohne Schwierigkeit in eine Totalvorstellung, weil eins das andere unterstützt und gleichsam nothwendig macht. Etwas schwerer schon wird uns die Zusammenfassung in der folgenden Strophe, wo jene Stetigkeit weniger beobachtet ist:

In Gold verfließt der Berggehölze Saum,
Die Wiesenflur, beschneit von Blütenflocken,
Haucht Wohlgerüche; Zephyr athmet kaum;
Vom Jura schallt der Klang der Heerdenglocken.

Von dem vergoldeten Saum der Berge können wir uns nicht ohne Sprung auf die blühende und duftende Wiese versetzen, und dieser Sprung wird dadurch noch fühlbarer daß wir auch einen andern Sinn bei den Heerdenglocken ins Spiel setzen müssen. Wie glücklich aber nun gleich wieder die folgende Strophe:

Der Fischer singt im Kahne, der gemach
Im rothen Widerschein zum Ufer gleitet,
Wo der bemosten Eiche Schattendach
Die netzumhangne Wohnung überbreitet.

Die Stetigkeit haben wir voll und ganz, wenn Walther von der Vogelweide anhebt:

Ich saß auf einem Steine,
Da deckt' ich Bein mit Beine,
Darauf setzt' ich den Elnbogen,
Hielt' in die Hand geschmogen (geschmiegt)
Das Kinn und eine Wange.

Da sehen wir den Mann nachdenklich vor uns sitzen; aber der Dichter bleibt dabei nicht stehen, er macht uns zum Vertrauten seiner Gedanken, und diese sind der Ausdruck seiner Seelenstimmung, seiner Gesinnung und Empfindung. Er sinnt nach wie er weiter in der Welt leben soll, wo er so gern Gut und Ehre erwerben und Gottes Huld dabei bewahren möchte. Wie schwer ist das wo Friede und Recht wund daniederliegen. — Wäre ja überhaupt doch die Poesie als Darstellung der äußern Erscheinungswelt nur eine schwächere Wiederholung der bildenden Kunst; die Entfaltung des Innern, der Seelenschönheit, die Schilderung der That wie sie dem Willen entspringt, das Aussprechen der Gedanken ist ihre eigenthümliche Aufgabe und Größe. Die musikalische Gefühlsschwelgerei wie die Lust an malerischer Bilderfülle in der Poesie muß immer wieder daran erinnert werden daß die Poesie die Kunst des Geistes ist, daß sie in Worten sich offenbart, die der Ausdruck des Gedankens sind. Es kommt nur darauf an daß der Gedanke nicht abstract vorgetragen wird, sondern Fleisch und Blut annimmt, im Herzen einer lebendigen Persönlichkeit, eines Faust oder Hamlet, entspringt, in Gemüthskämpfen errungen, durch That und Geschick bewährt wird; es kommt darauf an daß wir die Qual des Zweifels, die Friedensruhe, die Beseligung der erlangten Wahrheit mitempfinden, daß die Ideen in Bildern veranschaulicht, von der Wärme des Gefühls durchdrungen

werden. Das ist auch in Byron's Meisterwerken der Fall. Wir sind z. B. mit seinem Child Harold am Genfersee. Der Dichter hat Rousseau's gedacht. Er bekennt daß er nicht ihm selber lebe, sondern ein Theil der Naturumgebung werde; Gebirge und Flur sind ihm Gefühl, Himmel und See ein Theil von ihm wie er von ihnen; aber indem er in der pantheistischen Stimmung versinkt, spürt er zugleich wie der Seele das Gefieder zu neuem Flügel sprießt:

> Schon regt er sich, schon lockt der Sturmwind ihn
> Emporzurauschen aus der staub'gen Schwüle,
> Die unser Sein umfängt, zu sel'ger Aetherkühle.

Wenn er das abziehende Gewitter in den Alpen schildert, so dröhnt der verhallende Donner wie das Sturmglockengeläute dessen was im Dichter schlaflos ist auch wenn er ruht, und er fragt den Sturm da draußen nach seinem Weg und Ziel:

> Gleichst du dem Sturm im Herzen, oder hast
> Du Adlern gleich ein Nest im hohen Bergpalast?

Und dann sinkt die Abenddämmerung friedlich herein, nur manchmal noch tönt aus dunkelm Busch verloren ein Vogelschrei mit träumerischem Klang:

> Der Sternenthau
> Weint leise wie im stummen Liebesdrang,
> Und stirbt in Thränen, bis er Flur und Au
> Getränkt hat mit dem Geist, der droben thront im Blau.
>
> Ihre Sterne, Poesie des Himmels! — Ja
> Daß wir der Menschen und der Völker Los
> In eurer Goldschrift lesen, liegt so nah.
> In unserm Drange stark zu sein und groß
> Reißt unser Schicksal sich vom Staube los
> Und heischt mit euch Verwandtschaft. Denn ihr tragt
> Schönheit und Ewigkeit in eurem Schos,
> Danach so mächtig unsere Sehnsucht ragt,
> Daß Glück, Ruhm, Leben, Macht sich Stern zu nennen wagt.
>
> Himmel und Erd' ist still, doch schlafend nicht,
> Nur athemlos wie tiefste Wonn' und Qual,
> Wenn allzu voll das Herz nicht seufzt noch spricht;
> Himmel und Erd' ist still — der Sterne Zahl,
> Der eingelullte See, Gebirg und Thal
> All in ein einzig lebend Eins verfließt,
> Darinnen jedes Lüftchen, Blatt und Strahl

Antheil am Dasein hat und mitgenießt
Was schaffend all erzeugt und schirmend all umschließt.

In diesem Gefühl eins zu sein mit allem was lebt gewahrt der Dichter das Walten des Einen, das alles beseelt, sodaß die Dinge selbstthätig erscheinen. Da fragt er:

Kennt ihr das Land, das Cypressen und Myrten,
Sinnbilder des Glücks und des Todes, umgürten?

Da schaut der Drachenfels über den brausenden Rhein und verspricht den Fluren Korn und Wein; da heißt es in einer Erzählung:

Schon küßt der Bergesschatten Finsterniß
Dein glorreich Meer, unsterblich Salamis!

Ganz treffend schreibt Gottschall: Das Schilf ist gewiß ein recht dürftiger Gegenstand für einen beschreibenden Poeten (da wäre Dichterling mehr am Ort!), der uns seine hohen dicken Halme, seine Rispe, seine silberhaarigen Aehrchen botanisch vormalen wollte. Lenau aber in seinen Schilfliedern versetzt uns an das öde Schilfgestade, wo das Rohr im Winde bebt, läßt bald den Abendstern durch die Binsen und Weiden scheinen, bald die Stürme den Teich aufwühlen, die Blitze ihn durchleuchten, bald den Mond seine bleichen Rosen in den grünen Kranz des Schilfes flechten. So beseelt er die Natur und macht sie zum Spiegel des Gemüths. Das Schilfgestade ist die melancholische Stätte entsprechend der Melancholie des Gemüths, und wie über jene die wechselnden Bilder und Beleuchtungen hinfliehen, so nimmt auch die Stimmung des Dichters bald einen sanftern, wehmuthsvollern, bald einen wildern bewegtern Charakter an, — bis zu dem schönen Abschlusse:

Weinend muß mein Blick sich senken,
Durch die tiefste Seele geht
Mir ein süßes Deingedenken
Wie ein stilles Nachtgebet.

VI.

Die poetischen Darstellungsmittel; das Plastische und Musikalische in der Poesie.

1. Die Bildlichkeit der Rede.

Gutzkow spricht von Gedichten die in einem Thautropfen die ganze Welt abspiegeln; es gilt dies eigentlich von jedem Kunstwerk, in jedem ist das Schöne ganz und ungetheilt verwirklicht, in jedem wirken die Elemente aller Künste zusammen. Wir haben etwas Architektonisches im Aufbau einer malerischen Gruppe, in der Symmetrie eines Musikstücks, in der dichterischen Composition, sei sie die einer Tragödie oder eines Sonettes. Und unterscheiden wir nicht zwischen prosaisch nüchternen und poetisch gedachten Bauten; und ergreift uns nicht vor oder in den letztern eine musikalische Stimmung, sind nicht die einzelnen Glieder oder Ornamente plastisch ausgeführt, gibt nicht der Gesammtanblick ein malerisches Bild? So werden wir in den andern Künsten da plastisches Gepräge finden wo eine Sättigung von Form und Inhalt erreicht, das Leben des Geistes ganz in seine Verkörperung eingesenkt ist, wo die Idee gediegen und mit klarer Bestimmtheit verwirklicht wird, sodaß nichts im Dunkel, nichts der Ahnung überlassen bleibt, sondern das ganze Innere im ruhigen Adel großartiger Gestalten veranschaulicht ist: wir erinnern an den dorischen Tempel, an Rafael, Gluck und Sophokles. So haben die Werke der andern Künste ihre malerischen Reize, wie wir umgekehrt wieder von stiller Musik der Linien, von Harmonie der Farben reden. So ist jedes Kunstwerk eine poetische That in der Innerlichkeit des Geistes, ehe es in seinem besondern Materiale realisirt wird. Weil aber das dichterische Wort nicht blos den Gedanken der

Dinge als solchen ausspricht, sondern sowol den Entwickelungsgang der Idee wie die erreichte Gestalt ihrer Verwirklichung uns zur geistigen Anschauung bringt, wird nicht nur der Gattungsunterschied des Epischen und Lyrischen durch das Vorwiegen des Plastischen oder Musikalischen bedingt, sondern wir haben beide Elemente stets gegenwärtig. Die antike Tragödie stellt ihre plastischen Gruppen in ruhiger Großheit vor das Auge des Zuschauers hin, während der musikbegleitete Gesang des Chors die Stimmungen des Herzens laut werden läßt; und wenn Pindar Apollo's und der veilchenlockigen Musen goldene Leier in melodischen Rhythmen preist, so zeichnet er zugleich die Wirkung ihres Klanges in einem klar entworfenen Gemälde:

Es schläft auf des Zeus Machtstabe der Adler, die schnelldahinschwebenden Fittige beid' abgesenkt, der
Vögel Fürst; ihm gießest du nachtblickend Gewölk um des Haupts
Bogen aus, einhüllend verschließt zaubersüß ihm es die Wimper, und schlaftrunken
Wallt sein Rücken weichaufwogend hin
Im Bann ihn umschwingender Töne.

Im Tonbild den Begriff ausdrücken das ist das Wesen der Sprache; damit liegt ein plastisches und musikalisches Element ursprünglich im Wort, die Poesie macht das geltend. Es lautet wie eine glückliche Definition, wenn Bürger dies als das Werk der Dichtkunst bezeichnet:

Auch das Geistige mit Tönen
Zu verwandeln in ein Bild.

Ebenso sieht Herder in Bild und Empfindung den Ursprung der Poesie. „Von außen strömen die Bilder in die Seele: die Empfindung prägt ihr Siegel darauf und sucht sie auszudrücken durch Geberden, Töne und Zeichen. Das ganze Weltall mit seinen Bewegungen und Formen ist für den anschauenden Menschen eine große Bildertafel, auf der alle Gestalten leben. Er steht in einem Meer lebendiger Welten und die Lebensquelle in ihm strömt und wirkt jenen entgegen. Was also auf ihn strömt, wie er's empfindet und mit Empfindung bezeichnet, das macht den Genius der Poesie in ihrem Ursprung." Hamann nennt die Poesie die Ursprache des Menschen; ich habe ausführlich dargethan wie in der Bildung der Sprache das Musikalische und Bildliche das Erste ist; und das neu entstehen zu lassen oder wieder zu beleben und

so die an sich poetische Muttersprache der Völker zu reden ist Sache des Dichters. „Sinne und Leidenschaften", sagt der Magus im Norden, „reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntniß und Glückseligkeit. Der erste Ausbruch der Schöpfung und der erste Eindruck ihres Geschichtschreibers, die erste Erscheinung und der erste Genuß der Natur vereinigen sich in dem Worte: Es werde Licht!"

Darum ist der poetischen Sprache ein plastisches und ein musikalisches Element nothwendig; darum sind die Bildlichkeit der Rede und der Vers keine äußerliche Zierath und Zuthat, sondern die innerlich bedingte und wesenhafte Weise dichterischer Darstellung. Nachdem dies meine Poetik entwickelt und dargethan hatte, war es eine lächerliche Anmaßung Vischer's zu sagen man habe an keine tiefere Ableitung gedacht, nicht gemerkt daß der Dichter darum auch im Einzelnen individualisirt weil das Ganze Individualisirung ist. Gerade das war meine Lehre: wie der Dichter überhaupt eine allgemeine Idee durch eine besondere Thatsache darstellt, so veranschaulicht er den Gedanken durch eine besondere Erscheinungsweise, durch ein sinnenfälliges Bild. Vielmehr ist Vischer äußerlich geblieben und nicht zur Erkenntniß durchgedrungen daß die Sprache Material, Verwirklichung der Poesie ist; er sieht in ihr nur ein Vehikel des Dichters, wodurch dann die Poesie aufhört eine Kunst und schön zu sein, weil nun Inhalt und Form, Gedanke und sinnliche Erscheinung einander nicht durchdringen, sondern nebeneinander liegen, weil nun das Geistige keine Offenbarung in der Natur findet, sondern in seiner Immaterialität verharren bleibt. Ganz richtig hat dagegen schon Zeising bemerkt: „Dem Dichter ist die Sprache Darstellungsmittel, sie hat also für ihn ganz dieselbe Bedeutung wie die übrigen Stoffe für die übrigen Künstler. Es genügt ihm nicht sie nur als ein Transportmittel für seine Ideen zu benutzen, sondern er will seine Ideen in ihr zur lebendigen Erscheinung bringen." Und sehr schön nennt Bunsen die Prägung der Worte das ursprüngliche Gedicht der Menschheit; denn der Geist erzeugt das Wort durch dasselbe Vermögen wodurch jedes Werk der Kunst hervorgebracht wird, durch das Vermögen das Unendliche im Endlichen zu verwirklichen. Das Mysterium des Geistes ist das der Schöpfung des Alls: denn was ist diese anders als der Ausdruck des unendlichen Gedankens in raumzeitlicher Endlichkeit?

Wie die poetische Anschauung alles lebendig auffaßt, so auch die dichterische Sprache. Da quillt das Goldhaar aus dem Netz hervor und ergießt sich über den Nacken des Mädchens, da springt der Bogen der Brücke über den brausenden Strom, da streckt das Land sich behaglich aus oder strebt plötzlich himmelan; da singt Uhland vom Schloß am Meer:

Es möchte sich niederneigen
In die spiegelklare Flut,
Es möchte streben und steigen
In der Abendwolken Glut.

Wie die Poesie das Allgemeine durch das Besondere der Charaktere und Ereignisse darstellt, so wird in der dichterischen Sprache der Gedanke durch eine seiner Erscheinungsweisen ausgedrückt. Um anzudeuten daß König Ludwig nicht blos das Fertige zu schätzen wisse, sondern auch das Werdende, daß er die künftige Vollendung in diesem selbst wahrnehme, singt Platen:

Du siehst im Marmor keinen Marmor,
Aber ein künftiges Jovisantlitz.

Um anzudeuten daß er das Alte und das Neue sicher zu verknüpfen wisse:

Ins Wappenschild uralter Sitte
Fügst du die Rosen der jungen Freiheit.

Debora charakterisirt durch einzelne Züge der äußern Erscheinung die Vornehmen, die Richter, das Volk, wenn sie anhebt:

Die ihr auf schimmernden Eselinnen reitet,
Die ihr auf köstlichen Decken sitzet,
Die ihr zu Fuß die Straßen wandelt,
Sinnt auf ein Lied!

Als die Sonne zum Stierabspannen sich senkte und die Pfade beschatteter wurden, sagt Homer, als die Sichel zu Felde ging, sagt Bürger um eine Tages- oder Jahreszeit zu bezeichnen, sodaß das Bild einer Sache, die während derselben geschieht, v or unser Seele tritt; ähnlich Firdusi:

Als wolkenwärts der Hähne Schrei sich hob,
Mit Purpur sich der Berge Haupt umwob.

Die Metonymie und Synekdoche der Rhetoriker gehören hierher, Tropen welche die Ursache für die Wirkung, das Werkzeug

für seinen Träger, den Theil für das Ganze setzen, also Schiller statt Schiller's Gedichte, Krone statt König, Säbel statt Soldat, Thür statt Haus sagen. Die poetische Sprache will auch im Wort das Concrete statt des Abstracten; sie ersetzt das ursprünglich Bildliche, das im Worte verblaßt ist, durch einen andern Ausdruck der an seine Stelle tritt und sinnlicher wirkt.

Wenn bei Firdusi der Tag seinen goldenen Schild am Himmelsrand erhebt, oder wenn er bei Lenau den Goldpokal der Sonne schwingt, so geschieht schon mehr, so wird ein Allgemeines der Natur zugleich individualisirt, personificirt, und Vorgänge der Außenwelt wie Thaten persönlicher Lebenskraft aufgefaßt. Um zu sagen daß es tage, läßt Homer die frühgeborene Eos rosenfingrig am Himmel emporsteigen den Göttern und den Menschen das Licht anzukündigen. Bei Shakespeare breitet die Nacht ihren Rabenmantel schützend über die Franzosen und hemmt so die Verfolgung derselben durch die Engländer. Goethe's Suleika redet den Westwind an, den sie um seine feuchten Schwingen beneidet. Ebenso gewinnt das Geistige, Idealgedachte Gestalt, wie die Liebe, die Jugend, die Ueberredung als Eros, Hebe, Peitho mythologisch personificirt werden; der Dichter beschreibt dabei nicht die Außenform, sondern er schildert durch die Wirkungen, wie Goethe die Sorge im zweiten Theil des Faust.

Die Sprache ist selbst ursprünglich symbolisch; jedes Substantivum hat sein Geschlecht, jedes Wort ist ein Bild oder hat eine sinnliche Blüte an ihm haftend. Aber die Erinnerung daran erlischt bei steigender Verstandescultur, und wir müssen erst wieder lernen daß Kind das Aufkeimende, See das Wogende bedeutet. Kaum daß wir noch bei halsstarrig, abhängig, hartnäckig der Anschauung gedenken die hier zu Grunde liegt, vielweniger steht bei entfalten, begreifen, schließen uns das Bild vor Augen. Wie wir bei der Entwickelungsgeschichte der Sprache sahen daß sinnvolle Wurzeln, die man andern anhängte, allmählich in ihrer Bedeutung nicht mehr verstanden zu Flexionsendungen, zu blos formalen Bestimmungen des Grundworts wurden — gefahrgestaltet, gefährlich, love-did loved, — so vollzieht sich ein ähnlicher Proceß in Bezug auf die sinnliche Anschaulichkeit einer Vorstellung und des sie bezeichnenden Worts. Wenn sich ursprünglich die Anschauungen, die der Laut ausdrückte, mit und an ihm zur Vorstellung verdichteten, so hört jetzt ein Kind das Wort und erfährt dadurch den Begriff, der sich ihm im Verlauf des Lebens durch

Anschauungen erfüllt, während zunächst das Wort ihm Zeichen für die Vorstellung ist, die daran geknüpft wird. Daß wir mit dem Wort nur das Allgemeine des Begriffs ohne die Fülle des Besondern im Bewußtsein haben, ist bei der Enge des Bewußtseins für unser Denken hochwichtig; es würde sonst nicht viel umspannen und sich sehr langsam vollziehen. Es gewinnt eine viel größere Beweglichkeit und Freiheit, wenn ein Wort nicht immer auch das Anschauungsbild vor der Seele mit hervorruft, sondern wenn der Gedanke unmittelbar als solcher für sich gedacht wird. Wir denken bei der Frage nach der Zweckmäßigkeit der Kirchengesetze nicht an den schwarzen Holznagel in der Scheibe, nach dem der Schütze zielt (Zweck), noch an das Maß womit wir die Größe von Flüssigkeiten, Zeug oder Getreide bestimmen, noch an das körperliche Setzen und Sitzen, auch nicht an den Gott dem Herrn geweihten Bau; wir reden von einer Herrschaft der Vernunft ohne uns an das Verhältniß von Herr und Knecht, ohne an das sinnliche Nehmen und Vernehmen uns zu erinnern, ohne daß diese Anschauungsbilder vor unserer Seele vorüberziehen, und den kleinen lichten Raum unsers bewußten Selbstes ausfüllen; nur dadurch daß wir von ihnen absehen lernen, gewinnen wir Zeit und Raum für die Entwickelung des Wissens selbst. Die Sprache ist dadurch aber abstracter geworden, sie hebt das Allgemeine der Empfindungsinhalte hervor, sie ist prosaisch, und die Dichtkunst erhält die Aufgabe das ursprünglich Anschauliche im Wort wieder zu erwecken. Auf geistvolle Weise stellt nun Richard Wagner der Poesie die Aufgabe das verloren gegangene Wurzelbewußtsein wieder zu erwecken, das im Wort liegende Sinnbild neu zu beleben. Wie zur Erläuterung dieses Satzes sagt Lazarus: „Die Wörter an denen die ursprünglich sinnliche Bedeutung noch irgendwie zu erkennen ist, in eben diesem Sinne zu gebrauchen, sodaß wo möglich bei der Anwendung eines Bildes dieses sich an jene anlehnt, dies kann man geradezu als Bedingung eines guten Stils ansehen. Die sinnliche, also die phantasieanregende Seite der Wörter, welche durchschnittlich wie eine latente Kraft in ihnen liegt, muß durch den Gebrauch und die Verbindung frei werden; darauf beruht der einfach lebendige Stil, den man im Unterschied von dem blumenreichen oder blühenden den grünenden, frischen oder saftvollen nennen kann." Die Poesie meidet daher lieber die Fremdwörter, da ihre wurzelhafte Bedeutung in unserm Sprachbewußtsein sich nicht erwecken läßt, oder sie wendet sie um eines

bestimmten Colorits willen an, wie das namentlich Freiligrath thut. Die Poesie greift daher zu Zusammensetzungen, in denen sich eine fortdauernde sprachschöpferische Kraft bekundet, oder zum malenden Beiwort um dem verblaßten Ausdruck wieder sinnliche Frische zu geben, und so ist es kein Pleonasmus für uns, wenn es im Lied heißt:

Morgen da geht's in die wogende See.

So bewährt sich die Sprachgewalt Goethe's im Faust in Zusammensetzungen wie Gnadenpforte, Donnergang, Paradieseshelle, Wirkenskraft, Wissensqualm, Flammenbildung, Lebensfluten, Thatensturm, Riesenfichte, Nachbaräste, Nachbarstämme, Gedankenbahn, Feuerpein, Erfüllungspforte, flügeloffen, und man gewahrt dabei wie zu dem Erblaßtern, Abstractern das sinnlich Packende, Anschauliche hinzukommt und so unser Sprachgefühl geweckt wird. So in Beiwörtern wie marmorblaß, löwenbeherzt, taubenmild, seidenrauschend, flechtengekrönt bei Heine. Ich erwähne noch aus Goethe's Balladen wellenathmend von Sonne und Mond, das feuchtverklärte Blau; — lampenhelle soll sogleich die Hütte sein. Jean Paul sagt in der Vorschule zur Aesthetik: „Die Beiwörter, die rechten sinnlichen, sind Gaben des Genius; nur in dessen Geisterstunden und Geistertage fällt ihre Säe- und Blütezeit. Wer ein solches Wort erst sucht findet es schwerlich. Hier stehen Goethe und Herder voran. Herder sagt: Das dicke Theben, der gebückte Sklave, — das dunkele Getümmel ziehender Barbaren u. s. w. Goethe sagt: Die Liebesaugen der Blumen — der silberprangende Fluß — der Liebe stockende Schmerzen zu Thränen lösen — vom Morgenwind umflügelt u. s. w. Besonders winden die Goethe'schen (auch seine unbildlichen) gleichsam die tiefste Welt der Gefühle aus dem Herzen empor, z. B. wie greift's auf einmal durch diese Freuden, durch diese offene Wonne, mit entsetzlichen Schmerzen, mit eisernen Händen der Hölle durch! Manchem Kosegarten'schen Gemälde dagegen geht oft zu einem dichterischen nichts ab als ein langer Strich durch alle Beiwörter." — Wie wirksam dagegen ist es wenn Homer den langhinstreckenden Tod, das pfadlose Meer mit einem rechten Beiwort ausstattet!

Geschieht die Versinnlichung nicht blos durch ein einzelnes Beiwort, sondern gibt der Dichter ein ganzes Naturbild um in demselben das Ideale wie durch Spiegelung sichtbar zu machen, so entsteht das Gleichniß. Deshalb müssen sich aber auch innere

geistige Bezüge zwischen dem Verglichenen kund geben, sodaß das Aeußere wirklich ein Widerschein des Innern wird und dadurch die Einheit alles Lebens uns einleuchtet und unmittelbar zur Empfindung kommt. So sagt Fingal schön, daß das Gedächtniß vergangener Zeiten in seine Seele komme, wie die Abendsonne noch einmal aus dem Gewölk auf die Haide blicke; oder die Edda:

So schien Schwanhilde
In meinen Sälen,
Wie ein Sonnenstrahl
Die Seele labt.

Der Inder singt zu seiner Geliebten: Wenn du mich ansiehst, bin ich glücklich wie Blumen, wann sie den Thau fühlen. — Karna spricht im Mahabarata:

Nicht prahl' ich wie die Wolke im Herbst, auf deren Ruf kein Regen folgt,
Ich prahle wie die Wolke im Sommer, die unter Donner die Erde netzt.

Im Ramayana tritt der Wagenlenker an das Lager Rama's um ihn zur Krönungsfeier zu berufen:

Sowie der Ocean sich freut, wenn sich das Tagsgestirn erhebt,
So laß, o König, selbst beglückt uns deines Anblicks frohe sein;
Wie strahlenhell der Sonnengott die hohe Wesenträgerin,
Die Erde, wach am Morgen ruft, erweck' ich nun, o König, dich!

In einem bretagner Volksliede vergleicht der arme Student seine Geliebte mit dem Maienröslein und sich selbst mit der Nachtigall, die im Weißdornzweig ausruhen und schlafen will; da sticht sie der Dorn, daß sie sich auf zum Wipfel schwingt, und auf dem höchsten Zweig ihr holdes Lied anhebt; so treibt auch ihn der Schmerz der Seele zum Gesang:

Ich liebe dich, Süße, und finde nicht Rast,
Der Nachtigall gleich auf dem Hagedornast;
Sie schlummert; da sticht sie der Dorn; sie erwacht;
Da steigt sie zum Wipfel und singt durch die Nacht.

Anders ist es, wenn Sigrun in der Edda beim Wiedersehen ihres Gemahles Helgi ruft:

Nun bin ich froh
Dich wiederzufinden,
Wie die aasgierigen
Habichte Odin's,

Wenn sie Leichen wittern
Und warmes Blut,
Oder thautriefend
Den Tag schimmern sehn.

Die Schlußverse wären passend, wenn das Beiwort aasgierig nicht wäre; die Empfindung der Gattin beim Wiedersehen des Gemahls ist eine andere als die der Geier, wenn sie den Leichnam wittern. Reizend und sinnig schildert Sappho dagegen die unberührte Schönheit einer Braut, die spät, zuletzt von den Schwestern, vom liebenden Gatten gewonnen wird; der Ausdruck des Gedankens steigert und gestaltet sich vor unsern Augen:

So wie der Honigapfel am oberen Zweige sich röthet,
Hoch am obersten Zweig; ihn vergaßen die Pflücker der Aepfel;
Nein sie vergaßen ihn nicht, sie konnten ihn nur nicht erreichen.

Eine Nachbildung Sappho's waren Catull's Chorgesänge von Jünglingen und Jungfrauen beim Brautzug. Da singen die Jungfrauen:

So wie die Blume verborgen entsprießt im Gartengehege,
Nie von der Heerde berührt, von der Pflugschaar nimmer verwundet;
Lüftlein kosen mit ihr, Thau tränkt und die Sonne belebt sie,
Knaben verlangen nach ihr, nach ihr verlangen die Mädchen;
Doch sobald sie geknickt vom leisesten Finger verblühn muß,
Wird von den Knaben sie nicht, noch wird sie verlangt von den Mädchen:
So von Keinem berührt ist der Ihrigen Wonne die Jungfrau;
Wenn sie entweihet den Leib und der Keuschheit Blume verloren,
Reizt Jünglinge sie nimmer, noch wird sie geliebt von den Mädchen.

Die Jünglinge antworten mit dem Bild von der Rebe, die traubenlos am Boden hinschleicht, wenn sie nicht dem Ulmbaum sich gattet, und so Frucht und Halt zugleich erlangt. Jenes Bild aber hat Ariost in seinen Rasenden Roland herübergenommen:

Die unberührte Jungfrau gleicht der Rose
Im schönen Garten, wo in stiller Zier
Sie ruhig blüht in ihrem dorn'gen Moose,
Und ferne bleibt der Hirt und sein Gethier;
Des Morgens Thau, der Lüfte sanft Gekose,
Das Wasser und die Erde huld'gen ihr;
Der schlanke Knabe, die verliebte Dirne
Begehren sie zum Schmuck vor Brust und Stirne.

Doch wenn man von der mütterlichen Pflanze
Sie erst entfernt aus ihrem grünen Nest,
Dann seht wie mit der Schönheit, mit dem Glanze
Die Gunst der Stern' und Menschen sie verläßt;

So wird die Jungfrau die aus ihrem Kranze
Von Einem sich die Blume pflücken läßt,
Die mehr sie als ihr Leben sollte hüten,
Werthlos für alle die um sie sich mühten.

Homer wendet seine Gleichnisse gern an, wenn er eine Handlung oder ein bestimmtes Glied derselben besonders hervorheben will; in einem Naturvorgange wiederholt erscheint die Sache dann wie ein Allgemeingültiges. Oder wenn der Sturm und Drang der That und der dargestellten Empfindung auch den Affect des Hörers anzuregen und die Stimmung beschaulicher Ruhe und heiterer Betrachtung, die das Epos verlangt, aufzuheben drohte, dann malt er gerade ein Naturbild ausführlich aus, um jener sofort wieder Raum zu geben, und wie im Epos alles Besondere gleich den Blättern der Pflanze ein selbständiges Leben führt, so tritt auch das zur Vergleichung Herangezogene in plastischer Fülle und Abgeschlossenheit auf. Dante hebt dagegen gewöhnlich nur einen Zug hervor, aber diesen mit meisterhafter Einsicht. Wie lebendig tritt uns z. B. der Dichter Sordello im Fegefeuer vors Auge. „Er redete uns nicht an, er ließ uns vorbeigehen, auf uns blickend wie ein Löwe, der ausruht.“

Von Wate heißt es in der Gudrun einfach daß er in der Schlacht limmete wie ein Eber; Homer schildert uns im 20. Gesang der Ilias das feindliche Zusammentreffen von Achilleus und Aeneias:

Gegen ihn drang der Peleide mit Ungestüm, wie ein Löwe
Grimmvoll naht, den zu tödten entbrannt die versammelten Männer
Kommen, ein ganzes Volk; im Anfang stolz und verachtend
Wandelt er; aber sobald mit dem Speer ein muthiger Jüngling
Traf, dann krümmt er gähnend zum Sprung sich, und von den Zähnen
Rinnt ihm Schaum, und es stöhnt sein edeles Herz in dem Busen;
Dann mit dem Schweif die Hüften und mächtigen Seiten des Bauches
Geißelt er rechts und links, sich selbst anspornend zum Kampfe;
Graß nun die Augen verdreht anwüthet er, ob er ermorde
Einen Mann, ob er selbst hinstürz' im Vordergetümmel:
So den Achilleus drängte der Muth des erhabenen Herzens
Kühn entgegenzugehen dem tapferen Helden Aeneias.

Vergil, Ariost, die Kunstdichter, lieben nach Homer's Vorgang die ausgemalten Gleichnisse; im französischen Volksepos dagegen wird der herangezogene Gegenstand nur genannt: Der Zürnende glüht wie eine Kohle, der Muthige blickt wie ein Löwe, der Verwegene dringt an wie ein Eber, der Held schlägt im Gedräng

auf die Feinde wie ein Schmied oder Steinmetz, das Roß erkennt aus der Ferne den Herrn wie die Gattin den Gatten, die Jungfrau ist roth wie die Rose am Strauch und weiß wie Schnee. Tobler bemerkt hierzu: der Zweck wird erreicht, indem die Dichter eine Thätigkeit oder eine Eigenschaft dadurch steigern wollen daß sie über die Sphäre, wo sie eben zur Anschauung kommt, sie emporheben und mit einer entsprechenden Erscheinung aus einem andern Gebiet zusammenstellen, wo dieselbe allen störenden Einflüssen entrückt ist. Das kühne Andringen vollzieht sich bei dem Eber viel rücksichtsloser, weil weniger durch irgendeine Erwägung gehemmt; die Vorstellung davon theilt dem Helden ihre Kraft mit. Verweilt aber der Dichter länger dabei, gibt er uns die sich sträubenden Borsten, die aufwühlenden Hauer mit in den Kauf, so geräth er in Gefahr das Verschmelzen der beiden Vorstellungen zu erschweren, und statt die Lebendigkeit der erstern zu steigern sie durch die andere in den Hintergrund zu drängen. Das ist richtig; aber es ist dabei nicht grundlos was Gottschall in Bezug auf die Homerische Weise sagt, die indeß den einfachen Vergleich auch nicht verschmäht. Homer im vierten Gesang der Ilias erzählt wie Pandaros' Pfeil dem Menelaos durch den Gurt und den schirmenden Harnisch durchdringt und das Fleisch ritzt; Pallas Athene hat ihn behütet und lenkend die Kraft des Pfeils gebrochen:

Aber das dunkele Blut entrieselte plötzlich der Wunde,
Wie wann Elfenbein die Mäonerin oder die Karin
Röthet mit Purpurfarbe, dem Roß zur Wangenverzierung;
Dort nun liegt es verwahrt im Gemach und der Reisigen viele
Möchten es gern heimtragen; doch Königen liegt es ein Kleinod,
Beides zugleich, zum Schmucke dem Roß und zur Ehre dem Lenker:
So trof dir, Menelaos, das röthende Blut von den schönen
Lenden herab, von den Waden und zierlichen Knöcheln darunter.

Homer vergleicht das Blut, das dem Menelaos über die Schenkel fließt, mit dem Purpur, mit welchem das Elfenbein gefärbt wird; aber er begnügt sich damit nicht den Vergleichungspunct der Farbe hinzustellen; er gibt ein vollkommenes mit vielen Einzelzügen ausgestattetes Genrebild. Wir sehen Frauen aus Mäonien oder Karien Elfenbein mit Purpur färben zum Gebiß der Pferde; wir sehen dies Elfenbein verwahrt in der Kammer liegen, obgleich viele Reiter es zu tragen wünschen, verwahrt für einen König als Schmuck, dem Roß zur Zierde, dem Reiter zum Ruhm. In der That vergessen wir hierüber die Wunde des Menelaos; aber

liegt nicht in diesem Vergessen gerade ein eigenthümlicher Reiz, jene echt epische Beruhigung, welche durch einen vieles zugleich schauenden Weitblick hervorgerufen wird? — Das stimmt mit unserer ursprünglichen obigen Auffassung; sie fußt auf dem Wort W. von Humboldt's: die epische Darstellung soll unser Gemüth in den Zustand der lebendigsten und allgemeinsten Betrachtung versetzen. Und damit halte man einen Ausspruch Hegel's zusammen: In Shakespeare's Cäsar sagt Brutus zum Cassius in Bezug auf seinen Zorn, den er sich vergebens anzuspornen gestrebt hat:

O Cassius, einem Lamm seid ihr gepaart,
Das so nur Zorn hegt wie der Kiesel Feuer,
Der viel geschlagen flücht'ge Funken zeigt,
Und gleich drauf wieder kalt ist.

Daß Brutus an dieser Stelle den Uebergang zu einem Gleichniß finden kann, beweist schon er selber habe den Zorn in sich zurückzudrängen und sich davon frei zu machen angefangen. So sagt Kleopatra, als sie die tödliche Natter schon an die Brust gesetzt hat, zur Charmion: „Still, still! Siehst du nicht meinen Säugling an meiner Brust, der seine Amme in Schlaf saugt? So süß wie Balsam, so sanft wie Luft, so freundlich.“ Der Biß der Schlange löst die Glieder so sanft daß der Tod sich selbst täuscht und sich für Schlaf hält. Das Bild kann selber als ein Bild für die beruhigende Natur dieser Vergleichungen gelten.

Wenn das hohe Lied der Hebräer von der Liebe sagt sie sei stark wie der Tod und ihr Wille fest wie die Hölle, so geben uns diese Gleichnisse eine Vorstellung von ihrer unentfliehbaren Macht, ihrer unerschütterlichen Gewalt, aber keine ihr Wesen versinnlichende Anschauung; sie sind für den Ausdruck der Empfindung selbst lyrisch gewaltig, und das Gefühl der Hirtin für ihren Hirtengeliebten ist überhaupt in innigen Naturlauten ausgesprochen. Wenn dann Salomon sie umschmeichelt mit dem Preis ihrer Schönheit, so sieht man daß der Hebräer nicht wie der Grieche auf Anschauung gestellt ist, und die Nebenzüge ziehen hier in der That von der Sache ab: Deine Zähne sind wie die Schafe mit beschnittener Wolle, die aus der Schwemme kommen, die allzumal Zwillinge tragen und ist keines unter ihnen unfruchtbar; deine Brüste sind wie zwo junge Rehzwillinge, die unter Rosen weiden, bis der Tag kühl werde und die Schatten weichen. Da ist das Einfache viel besser: Deine Lippen sind wie eine rosinfarbene Schnur, deine Wangen wie der Ritz am Granatapfel. Im

Ganzen habe ich den Eindruck als wolle der Dichter durch das künstlich Gemachte in dieser Rede einen Gegensatz gegen die Naturfrische und tiefe Empfindung im Ausdruck echter Liebesleidenschaft bieten, die das Lied sonst athmet. In der Lyrik ist das Gemüth so vertieft in einen Inhalt oder von ihm so erfüllt, daß es ihn überall erblickt, wie Byron von seiner Geliebten sagt:

And where I ever turned my ey,
She rose, the morningstar of memory.

Alles wird zum Bild der Geliebten, wie dies Goethe im West-östlichen Divan herrlich in dem Lied ausspricht: „In tausend Formen magst du dich verstecken" u. s. w.

Gehäufte Gleichnisse dienen zur Verstärkung; es ist als ob das Gemüth sich nicht genug thun könne, als ob nichts hinreichte es völlig auszudrücken; wie wenn Klytämnestra bei Aeschylos zum heimkehrenden Agamemnon sagt:

Mit froher Seele kann ich nun aus aller Noth
Siegreich gehoben grüßen dich: der Heerde Hort,
Des Schiffes rettend Ankertau, des hohen Dachs
Grundfester Pfeiler, eines Vaters einzig Kind,
Ein Land dem Schiffer unverhofft emporgetaucht,
Ein blauer Frühlingsmorgen nach dem Wintersturm,
Ein süßer Quellstrom für den durst'gen Wanderer!

Der Dichter kann hier auch die Wendung nehmen daß er Mehreres zur Vergleichung heranzieht und nichts ihm völlig genügt, wie wenn es in der Ilias heißt:

Nicht so donnert die Woge mit Ungestüm an die Felswand
Aufgestürmt aus dem Meer vom gewaltigen Hauche des Nordwinds;
Nicht so prasselt das Feuer heran mit sausenden Flammen
Durch ein gekrümmt Bergthal, wenn den Forst zu verbrennen es auffuhr;
Nicht der Orkan durchbrauset die hochgewipfelten Eichen
So voll Wuth, wenn am meisten mit großem Getös er dahertobt,
Als dort laut der Troer und Danaer Stimmen erschollen
Da sie mit grausem Geschrei anwütheten gegeneinander.

Oder ein und derselbe Gegenstand wird durch verschiedene Gleichnisse nach mannichfachen Seiten hervorgehoben, wie der schlummernde Don Juan, als Haidee ihn erblickt.

Sie beugt sich über ihn, er aber ruht
Still wie der Säugling auf der Mutter Schoße,
Matt wie die Weid' in schwüler Mittagsglut,
Weich wie der junge Schwan im Ufermoose,

Tief wie die eingelullte Meeresflut,
Schön wie des Kranzes königlichste Rose.

In Calderon's Standhaftem Prinzen zeichnet Fernando's herrliche Rede das Königthum in seiner Würde wie in seiner Herrscherpflicht durch eine ganze Reihe von Naturbildern. Der Löwe ist großmüthig gegen den Unterwürfigen, der Delphin rettet auf seinem Rücken die Schiffbrüchigen, der sonnenfrohe Adler will nicht dulden daß der durstige Mensch im Silber des Quells seinen Tod schlürfe, den eine Natter mit ihrem Gift hineingeträuft, und schlägt das Wasser mit seinen Fittigen trüb; die Granate verwandelt ihr Rubinroth in Topasgelb, sobald ihr Saft schädlich wird, und der Demant zerfällt eher zu Staub als er seines Herrn Verrath duldet. Das wird für unsern Geschmack zu breit ausgemalt, um durch Thiere, Pflanzen, Steine den König zu mahnen daß Erbarmen sein Majestätsrecht sei. Bist du Löwe, so brülle gegen den der dir trutzet, bist du Adler, so gebrauche Klauen und Schnabel gegen den der dein Nest zerstört, bist du Delphin, so verkünde dem Schiffer den heranziehenden Sturm. Ich, ob ich noch mehr Qualen leide, noch mehr Härte dulde, noch mehr Noth ertrage, doch im Glauben fest verharr' ich, weil er Sonn' ist die mir funkelt, weil er Stern ist der mich leitet, Lorber der mich krönt mit Ruhm. — Im Leben ein Traum schildert Sigismund ausführlich wie unter den Blumen die Rose, unter den Steinen der Diamant, unter den Sternen der Morgenstern, unter den Planeten die Sonne um des Glanzes ihrer Schönheit willen den ersten Rang behaupten, und sagt dann zu Rosaura:

Wenn bei Planeten, Sternen, Blumen, Steinen
Stets nur die Schönsten obenan erscheinen,
Wie kannst du mindrem Schimmer
Dich dienstbar zeigen, und bist dennoch immer
Durch höhrer Anmuth Wonne
Ros' und Demant und Morgenstern und Sonne!

Wie Natureindrücke überhaupt in uns zur Empfindung werden, und wir dadurch zu uns selbst kommen daß wir uns von ihnen unterscheiden und uns auf sie beziehen, so wird im Volkslied der Dichter gewöhnlich durch einen Gegenstand, in welchem er ein Gleichniß seines Zustandes erblickt, angeregt, um dem vollen Herzen Luft zu machen und seine Empfindungen an jenen anzuknüpfen. So singt die Chinesin:

Die Wasserlilie wächst im See,
Sie steht in Blüte;
Um einen schönen Mann ist weh
Mir im Gemüthe.

Oder das deutsche Mädchen singt:

Je höher die Glocke, je schöner das Geläut,
Je ferner der Liebste, desto größer die Freud.

Uhland singt:

O Tannenbaum, o Tannenbaum,
Bist Sommer und Winter grün;
So ist auch meine Liebe,
Die grünet immerhin.

Und Petöfi:

Es zittert ein Strauch, weil ein Vogel drauf geflogen,
Es zittert mein Herz, weil Erinnerung eingezogen.

Auch Pindar beginnt sein erstes Olympisches Siegeslied:

Es ist Wasser das Beste, hoch ragt', wie brennendes Feuer
Sich in die Nacht erhebt, Gold in dem männerbeglückenden Reichthum;
Aber wenn du, liebes Herz,
Kämpfe strebst zu verkünden,
Blicke vor der Sonne dann
Nicht nach wärmenderem Gestirn, das strahlenhell am Tag in des Luftraumes Oede steht,
Noch erhebe vor Olympia mit Gesang edlern Kampf.

Nach solchem Beginn ergießt sich dann das Gefühl weiter im Gesang, die Zunge ist dem Dichter nun gelöst, daß er die Geheimnisse seines Herzens verkündigen kann. Bei den Chinesen ist dies Anfängliche, daß im Sinnlichen das Gemüthliche, Geistige sich selber deutlich wird und es zum Symbol nimmt, stehende Kunstform geworden, die beliebteste Weise, die sie Hing nennen; Fu ist der einfache Spruch, Pe das Bild oder Gleichniß statt der Sache; Hing reiht beides aneinander z. B.:

Eh die Maulbeerblätter fallen
Sind sie lieblich bunt zu schaun;
Wenn sie streben zu gefallen
Sind dem Falle nah die Fraun.

Dasselbe Bild wird in größern Gedichten ohne Aenderung oder mit kleinen Variationen am Beginn jeder Strophe wiederholt,

jede Strophe hat aber auch manchmal Gleichniß und Gedanken für sich.

Ein hoher Baum auf Nan dem Berge steht,
Um den sich eine Blütenranke windet;
Wie lieblich sich's füget, wie schön es ergeht,
Wenn Holdes mit Edlem sich findet und bindet.

Ein hoher Baum auf Nan dem Berge ragt,
Um den sich eine junge Ranke schlinget;
Wie hold es ergötzet, wie lieb es behagt,
Wenn Hoheit zu fesseln der Anmuth gelinget.

Ein hoher Baum auf Nan dem Berge sprießt,
Um den sich eine zarte Winde schmieget;
O Seligkeit, die ihr Verbundnen genießt,
Von schmeichelnden Lüften des Glückes gewieget.

Hier wird die Vermählung eines Vornehmen mit einer lieblich jungen Braut besungen. In Sehnsucht nach der guten alten Zeit beginnt und schließt ein Lied:

Glockenspiele sind im Gang,
Hoai der Fluß ergießt die Wellen;
In der Festlust Ueberschwang
Muß mein Herz in Kummer schwellen;
Weiser Ahnen muß ich denken,
Daß sie starben, muß mich kränken.

Munter tönt das Glockenspiel,
Und in seinen Klang sich mischen
Neuer Instrumente viel
Neue Sinne zu erfrischen;
Aber alte Königslieder
Tönen mir im Herzen wieder.

Einige reizende deutsche Lieder will ich noch erwähnen, die ganz in dieser Spiegelung und Deutung des Bildes aufgehen. Das eine ist Mörike's Jägerlied:

Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee,
Wenn er wandelt auf des Berges Höh:
Zierlicher schreibt Liebchens liebe Hand,
Schreibt ein Brieflein mir in ferne Land'.

In die Lüfte hoch ein Reiher steigt,
Dahin weder Pfeil noch Kugel fleugt:
Tausendmal so hoch und so geschwind
Die Gedanken treuer Liebe sind.

Die andern sind von Goethe: Nachgefühl (Wenn die Reben wieder blühen) und Wechsel (Auf Kieseln im Bache da lieg' ich wie helle).

Bei Homer kommt es selten vor daß Gleichniß und Sache ineinanderspielen, wie wenn einer an dem Speer der ihn durchbohrt als an einem Stab in den Hades wandelt, oder wenn es von Paris heißt er habe einen steinernen Leibrock, den Tod der Steinigung verdient. Im Drama ist dies häufig; da werden selten beide Theile streng gesondert gehalten. Aeschylos sagt:

Fest steht der Entschluß
In meiner Brust Schiffswerften da mit Kiel und Mast.

Derselbe läßt die weissagende Kassandra, nachdem sie vor Agamemnon's Hause erst vereinzelte Schreckens- und Schmerzenslaute ausgestoßen, dann also anheben:

Es soll von nun an unter Schleiern nicht hervor
Die Verheißung blicken gleich der neuvermählten Braut;
Ein heller Frühwind wird sie wach, dahinzuwehn
Gen Sonnenaufgang, und es rauscht wie Meeresflut
Bei dieser Blutschuld erstem Strahl gewaltiger
Empor!

Schiller's Don Cäsar antwortet seiner Mutter auf die Frage nach dem Namen seiner Braut:

Fragt man
Woher der Sonne Himmelsfeuer flamme?
Die alle Welt verklärt erklärt sich selbst;
Ihr Licht bezeugt daß sie vom Lichte stamme.
Ins klare Auge sah ich meiner Braut,
Ins Herz des Herzens hab' ich ihr geschaut,
Am reinen Glanz will ich die Perle kennen,
Doch ihren Namen weiß ich nicht zu nennen.

Dies führt dann zur Metapher, welche Sinn und Bild nicht mehr scheidet, sondern das Bild statt der Sache setzt. So nennt Shakespeare den Schlaf das Bad der sauern Lebensmüh, den Entwirrer des verworrenen Sorgenknäuels; so sagt Wallenstein: „Nacht muß es sein wo Friedland's Sterne strahlen"; so Tasso: „Beschränkt der Rand des Bechers einen Wein, der brausend wallt und schäumend überschwillt?" So sprach Perikles am Grabe vieler in einer Schlacht gefallenen Jünglinge: daß dem Jahr sein Frühling genommen sei.

Die Metapher versinnlicht das Geistige, sie spricht von der

Wolke des Grams, vom Sturm des Zorns, vom Lenz der Liebe; sie vergeistigt das Sinnliche und redet von zornigen Fluten und lachenden Fluren. Diese letztere Weise ist besonders eine Eigenheit Nikolaus Lenau's; z. B.:

Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
Die düstre Wolke dort, so bang, so schwer.

Hier gilt es daß der Dichter im Bild bleibe, daß er nicht aus dem metaphorischen Ausdruck in den eigentlichen verfalle und etwa das Lebenslicht verkürze, statt ausblase, oder daß er nicht in ein anderes Bild falle, wie jener Volksredner: „Nachdem wir an den Rand des Bettelstabes gebracht worden, müssen wir es machen wie Themistokles, die Schiffe hinter uns verbrennen, und frei ins offene Meer hinaussteuern!“ Oder der Geistliche: „Der Zahn der Zeit, der schon so manche Thräne getrocknet, wird auch über diese Wunde Gras wachsen lassen.“ Oder der Toastbringer: „Unser Vorstand bleibt: das Damoklesschwert seines Abtrittes ist an unserm Haupte vorübergegangen!“ — Solche Verstöße heißen Katachresen. Aber es ist keine Katachrese, wenn Dante in einem finstern Kreis der Hölle sagt daß dort die Sonne schweiget, oder ihn stumm von allem Lichte nennt; denn die Analogie der Empfindung von Luft- und Aetherwellen als Schall und Licht ward früh geahnt, und es ist ein alter Glaube daß das Licht töne, was schon die Memnonsäule andeutet; wir reden von Farbentönen wie von der Färbung eines Tons, und Goethe sagt im Faust:

Tönend wird für Geisterohren
Schon der neue Tag geboren;
Welch Getöse bringt das Licht!

Den Aegyptern ward alles auf der Stelle fest, und jede Vorstellung erstarrte zu Stein; schien ihnen einen Augenblick die Säule mit dem Capitäl gleich einem Blumenstengel mit seiner Knospe oder Blüte, so machten sie dieselbe sofort nach diesem Schema ohne zu erwägen wie wenig sich solche Naturform für das Tragen eines lastenden Gebälkes und Daches eignet; ihre Phantasie war architektonisch und plastisch ohne viel Bewegung, die der Hebräer dagegen voll Bewegung, aber in dieser so befangen daß es im forteilenden Flusse der Empfindung nirgends zu recht ruhigem Bestehen kommt, daher die Plastik ihnen als eigene Kunst fehlt, und auch ihre Poesie mit intensiver Gewalt wol einzelne Züge der Dinge lebendig hervorhebt, wie sie gerade das Gefühl verlangt,

kein einziges Bild aber zu allseitiger Anschauung ausmalt, sondern von einem zum andern abspringt. So singt Jesaias von Babels König:

Hinabgebeugt zu den Todten ist dein Stolz,
Herabgestimmt deiner Harfen Siegeston.

Wie bist du gefallen vom Himmel, du schöner Morgenstern,
Bist hin zur Erde geworfen, der Völker niederwarf.

Hier ist im Nachsatz das Bild des Sternes vergessen, und der Mann selbst, der die Völker bezwungen hatte, tritt wieder ein, wie er in der vorhergehenden Strophe geschildert war. So weissagt Jesaias vom Messias als einem Zweig aus Isai's Stamm, und fällt sogleich aus dem Bilde, wenn er hinzusetzt daß die Weisheit Gottes auf ihm ruhen, sein Athem in der Furcht des Herrn sein wird. Der Feind ist eine Geisel und überschwemmt das Land. Es kommt auf ein Sproß aus David's Stamm und ist das Panier der Völker. Die Freiheit des Gedankens herrscht, und wie die Vorstellungen einander hervorrufen eilt die Darstellung ihnen nach und schwebt raschen Flugs von einer zur andern; sie hebt einen Zug in der Erscheinung hervor, der ihr gerade dient, aber kein Bild wird um sein selbst willen ausgeführt. Die Innerlichkeit der Empfindung, die Erregung der Seele treibt von Bild zu Bild, es kommt nicht auf eine äußere Veranschaulichung, sondern auf scharfe Ausprägung des Gedankens als solchen an. Bei ruhigen Schilderungen verlangt aber auch die üppige Bilderfülle und Bilderpracht der Perser daß der Dichter das einmal Begonnene festhält und mit Entsprechendem verbindet. Kommt der Tag als goldmähniger Morgenlöwe, dann ist die Nacht die dunkeläugige Gazelle, die vor ihm flieht; sind Locken Wolken, so glänzt das Auge zwischen ihnen gleich dem Mond, und ist das Gesicht der Tag, so leuchtet es aus der Nacht der Locken. Wenn im arabischen Hohen Lied der Liebe Ibn Ol Faridh singt:

Mich tränkt mit Liebeswein des vollen Auges Hand,

um die Sonnenstrahlen zu bezeichnen, deren Wärme er genießt, so ist die Sonne als des Tages Auge ein schönes Bild, aber es ist mit Unverträglichem zusammengejocht. Auch Schiller hatte bei der Tochter aus Elysium vergessen daß er eben erst die Freude einen schönen Götterfunken genannt. Wie schön bleibt dagegen Goethe

im Bilde, wenn er im zweiten Theile des Faust von der badenden Leda sagt:

Sie setzt den Fuß in das durchsichtige Helle,
Des edeln Körpers holde Lebensflamme
Kühlt sich im schmiegsamen Krystall der Welle.

Man betrachte von dem Gesichtspunkt des Bilderwechsels aus und im Vergleich mit der alttestamentlichen Poesie Macbeth's Monolog vor Duncan's Ermordung. Da heißt es:

Dann hat auch dieser Duncan seine Würde
So mild getragen, blieb im großen Amt
So rein, daß seine Tugenden wie Engel
Posaunenzüngig werden Rache schreien
Dem tiefen Höllengräuel seines Mords,
Und Mitleid, wie ein nacktes neugebornes Kind,
Auf Sturmwind reitend, oder Himmels Cherubim,
Zu Roß auf unsichtbaren luft'gen Rennern,
Blasen die Schreckensthat in jedes Auge,
Bis Thränenflut den Wind ertränkt.

Tieck bemerkt zu dieser Stelle: „Engel werden mit Trompetenzungen die Forderung der Rache ausrufen; aber auch ein edles Mitleid wird sich erheben, so zart, so innig rührend daß es dem neugeborenen Kinde gleicht, das aber, um allenthalben zu wirken, den raschen Windstoß, den Sturm beschreitet, — oder die Cherubim des Himmels selbst fahren auf den unsichtbaren Rennern der Luft einher. So unermeßlich, so allgemein wird die Rührung sein daß diese Thränenfluten jenen Sturmwind, der die Nachricht gebracht, ersäufen werden. So springt die Leidenschaft hin und her, hascht dieses und jenes Bild um es alsbald wieder fallen zu lassen; sie malt die Nebensachen aus und widerspricht sich, so in sich selbst vertieft, daß hier von der gewöhnlichen Correctheit gar nicht mehr die Rede sein kann." Macbeth ist eine phantasievolle visionäre Natur, die gärende Unruhe der Seele reißt leidenschaftlich die Einbildungskraft mit sich fort, und spiegelt sich dadurch in der Rede selbst ab daß ein Bild das andere verdrängt, eins in das andere übergeht und so das Gemüth sich in sich selbst verwirrt.

Der Dichter will mit dem Bilde zugleich die Anschauung erfüllen, das Gemüth beleben; er wird also widerwärtige Vorstellungen nicht erregen, wenn er nicht unsern Abscheu wachrufen will, sondern vielmehr stets das Bild der Stimmung der Seele ent-

sprechen lassen. Um uns die Schönheit Parcival's vor die Seele zu zaubern, vergleicht Wolfram von Eschenbach seine Wunde mit rothen Blumen:

Ihm war's von manchem Eisenmal
Wie thauige Rosen angeflogen.

„Ist es Rustem oder ist's die Sonne, die dort aus Morgenwolken bricht?" fragt Firdusi. Wenn Furius dagegen im Ernst sagt daß Jupiter die Alpen mit grauem Schnee bespucke, so wendet dies Horaz mit Recht satirisch gegen ihn und schreibt Furius statt Jupiter:

Furius hibernas cana nive conspuit alpes.

Ich erinnere hierbei an eine schöne Stelle in Yorik's empfindsamer Reise; Sterne erzählt von Paris: „Als der Barbier kam, verschmähte er schlechterdings mit meinen Locken etwas zu thun zu haben; sie waren über oder unter seiner Kunst, ich hatte nichts zu thun als eine Perrücke von ihm selbst zu nehmen. — Aber ich fürchte, Freund, sie wird nicht Stand halten. — Sie mögen sie, antwortete er, in den Ocean tauchen, und sie wird stehen. — Da dachte ich: auf welch hoher Stufe steht doch Alles in dieser Stadt! Der höchste Flug der Ideen eines englischen Perrückenmachers hätte sich nicht weiter erhoben als zu: Taucht sie in einen Eimer Wasser. Welcher Unterschied! Es ist wie zwischen Zeit und Ewigkeit. Aber der französische Ausdruck nimmt den Mund voller als sein Gehalt ist, seine Größe beruht mehr im Wort als in der Sache. Ohne Zweifel der Ocean erfüllt das Gemüth mit weitausgreifenden Vorstellungen, aber Paris ist so weit im Binnenland daß ich nicht gleich Extrapost nehmen kann auf hundert Stunden Wegs um die Probe zu machen, und so meinte der pariser Friseur eigentlich nichts. Ein Eimer Wasser neben das tiefe große Weltmeer gestellt macht freilich eine traurige Figur in der Sprache, aber er hat einen Vortheil, er ist in der nächsten Küche, und man kann in einem Augenblick ohne große Mühe die Locke erproben."

Es gilt mit Gleichnissen und Metaphern Maß zu halten, sonst führen sie im dichterischen Stil zu derselben Ueberladung und Verschnörkelung die wir auf dem Felde der bildenden Kunst in den jesuitischen Bauten und Bildwerken und im Barocken finden. Bernini hat in Italien an Marini sein Gegenbild. Dieser machte

entnervenden Wollustkitzel in Venus und Adonis zum Zweck der Poesie, und statt dichterischer Erfindung, welche in großen klaren Linien die Composition veranschaulicht und Charaktere entwickelt, ergeht sich die Einbildungskraft in zierlichen Wendungen und Bilderspielen, in überschwenglichen Metaphern, die Ornamentik überwuchert den Gedanken und die Empfindung mit gesuchten Ausdrücken sinnreicher Einfälle, mit ausgeklügelten Tropen; überladene Schwülstigkeit ist das Endergebniß. Sie ward in Europa Modesache und machte mit der ihr entsprechenden steifzierlichen aufgeputzten spanischen Tracht die Reise durch die civilisirte Welt. In Spanien war Gongora y Argote der Meister dieser affectirten verkünstelten Schreibweise, die im sogenannten gebildeten Stil sich von der gewöhnlichen Rede durch verzwickte Wendungen, mythologische Anspielungen und seltsam überraschende Vergleiche unterscheiden sollte. Lope de Vega trat diesem Treiben von Anfang an entgegen; er lieh wie Shakespeare die gezierte Sprechart seinen Stutzern und Pedanten, und ließ die lustige Person darüber spotten, ja er trieb die verhöhnende Ironie so weit daß er einen alten Gecken seiner Dame in einem modischen Brieflein schreiben läßt: „Mit der Liebe ist es wie mit Krätze; ist sie schon ein Uebel, so ist sie doch unterhaltend, und ist sie auch eine Krankheit, so macht sie doch Vergnügen.“ So läßt auch Shakespeare seinen Fallstaff, als derselbe in der Schenke den König spielt, die damalige höfische Ausdrucksweise parodiren: „Soll die glorreiche Sonne des Himmels ein Schulschwänzer werden und Brombeeren naschen? Eine nicht aufzuwerfende Frage. Soll der Sohn Englands ein Dieb werden und Beutel schneiden? Eine wohlaufzuwerfende Frage. Denn wiewol die Kamille je mehr sie getreten wird um so schneller wächst, so wird doch die Jugend je mehr man sie verschwendet um so schneller abgenutzt.“ Die Inseln in einem Strom heißen bei Gongora „laubige Parenthesen für seines Flusses Satz“; will er sagen daß man bei einfachen Landleuten nicht die Füße des Pfaues um seines Gefieders willen lobe, so sagt er: „In ländlicher Hütte vergoldet nicht die Lüge die Füße der Hoffahrt, wenn diese die Sphäre ihres Schweifes aufrollt.“ Als er in einem Streitgedicht an Lope dem zurief: er solle mit Seinesgleichen nur wie eine Ente im castilianischen Sumpf unterducken, versetzte dieser:

Dich nicht zu sehn als Ente tauch' ich unter,
Kahlköpf'ger Schwan, der du zu singen meinst,
Und doch nur bläsest durch die Hinterpforte!

Calderon erhebt sich oft auch in der Sprache zur freien Schönheit wahrer Kunst, aber gar oft verfällt er dem Modegeschmack. Dann wird das Pistol eine metallene feuerspeiende Natter, der Bach eine auf Blumen Geifer spritzende Schlange. Herodes nennt seinen Dolch einen stählernen Falken, und erläutert das selber:

Denn nicht mit geringem Recht nenn' ich Falk von Stahle diesen,
Weil er, wenn ich ihn entfesselt laß aus meiner Hand entfliegen,
Mit der Beute zu ihr heimkehrt, ganz von Blut und Grauen triefend.

Statt zu sagen er sei durch einen Fluß geritten berichtet Guido an Kaiser Karl:

Durch die tiefen blauen Fluten mußt' ich dienen zum Piloten
Dem belebten Schiff, auf welchem Vordertheil die Stirn, die Kroppe
Hintertheil, die Füße Ruder, die Steigbügel Seitenborde,
Takelwerk die Mähnen, ich Segel war, vom Wind durchschnoben,
Und der Schweif als Steuer lenkend hinten nach im Schaume wogte.

Neben solch zweckloser Ueberladung ist auch das noch mäßige Schönrednerei, wenn es am Morgen der Schlacht heißt: Die Sonne, die aufgehend das Gefild smaragden finde, werde untergehend es rubinen erblicken. Daneben läßt uns der Dichter indeß auch vorzügliche Gleichnisse bewundern. — Auch in England war es schon zu Elisabeth's Zeit Sitte mit Worten und Witzen zu spielen und die Rede mit Gleichnissen und mit Mythologie zu verbrämen. Diese Sprechweise der Feinern ließ Lily seinen Euphues, den Gutgearteten, Wohlerzogenen, in einer gleichnamigen Erzählung handhaben, und daher der Name Euphuismus für die Sache. Shakespeare, der in seiner Jugend dem Italienischen Stil in sinnreichen oder antithetischen wohlgeschliffenen Wendungen mit zierlichen Redeblumen huldigte, gab später den schillernden taftnen Phrasen den Abschied und lieh sie seinen Modegecken im Drama; doch schwelgt auch in seinen reichsten Werken die schöpferische Phantasie überquellend in Tropen und streift leicht ans Hyperbolische. Die Bilder strömen ihm zu, und er überläßt sich ihrem Reiz, der Dichter überwältigt den Dramatiker, und so vergißt er und wir vergessen mit ihm daß ein Knabe spricht, wenn Arthur von dem Eisen, das ihn blenden soll, bemerkt: es würde die feurige Entrüstung in seinen Thränen auslöschen und sich nachher

aus Gram in Rost verzehren, — und wenn er von der verglimmenden Kohle sagt: des Himmels Odem habe ihr den Geist ausgeblasen und Asche auf ihr reuig Haupt gestreut. So adelt das Genie auch die Uebertreibungen seiner Zeit zu ergreifender Schönheit. Aber ganz leer bleibt der Trillerklingklang, wenn ein Pegnitzschäfer anhebt:

> Es fünken und flackern und blinken buntblumige Auen,
> Es schimmert und wimmert und glimmert frühperlenes Thauen.

Es bleibt poesielos, wenn Hoffmann von Hoffmannswaldau seinen brünstigen Geist auf der Venusau weiden läßt, wenn er auf dem Schose seiner Geliebten als Balsam zerfließen möchte, und dabei sich der Sonne vergleicht, die durch das Sternbild der Jungfrau geht, aber ohne wie er einen Kuß zu kriegen. Selbst ein Dichter wie Gryphius läßt uns die schwefelichte Brunst der donnerharten Flammen riechen. Wenn Molière sich über die preciösen Damen lustig macht, welche die Romane erleben wollen, so läßt er ihre kostbare Sprechweise statt des Sessels die Gemächlichkeit der Unterhaltung heranrollen; oder den Bedienten, den sie für seinen Herrn halten, zum Sitzen einladen: Stillt die Sehnsucht des Lehnstuhls mit seinen Armen euch zu umfangen. — Als schon im deutschen Mittelalter Wolfram von Eschenbach in der Einleitung zum Parcival sein Gleichniß daß der Zweifelnde wie die Elster schwarz und weiß sei, an den Hörern wie einen schellentragenden Hasen vorüberhuschen ließ, hat Gottfried von Straßburg bekanntlich diesen Hasen geschossen, indem er von denen nichts wissen wollte die auf der Wortheide mit Hasen tanzen.

Das Bild macht den Gedanken für die Anschauung lebendig und ist daher echt poetisch; mehr rhetorisch sind die Figuren, welche den Gedanken durch bestimmte Formen der Stellung und Wendung der Worte für den Verstand oder die Empfindung eindringlicher machen. Das Bild, sagt Gottschall richtig, geht aus der Intuition des Dichters, die Figur aus seinem Pathos hervor; sie ist ein Schema der Rede, in welchem sich ein Gefühl oder ein Gedanke krystallisirt. Der Art sind Ausrufungen, Fragen, Anreden, anhäufende Wiederholung eines Wortes oder Satzes auf welchen der Nachdruck liegt, oder die Hyperbel, in welcher die subjective Erregung das objective Maß der Dinge übertreibt, die Klimax, welche einen Gedanken, einen Affect in stufenweiser Verstärkung des Ausdrucks steigert, oder das Paradoxon und Oxymoron, das scheinbar

Wiedersprechendes in der tieferen Einheit zusammenfaßt, die Antithese, welche den Gegensatz im Gedanken auch in der Stellung der Worte hervorhebt. Gottschall sagt von dieser: sie erfordere eine symmetrische Anordnung der entgegenstehenden Bestimmungen, sodaß der Gedanke wie ein Blitz durch eine Voltaische Säule regelmäßig gepaarter polarer Bestimmungen durchzuckt, z. B.

Leicht beieinander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen.

Er sagt von Schiller: „Eine galvanische Kette blitzender Gegensätze geht durch alle seine Werke, und auf ihnen vorzugsweise beruht die elektrisirende Wirkung seiner Sprache“ — und construirt daraus den Organismus des Schiller'schen Geistes: „Ein Dichter der in Antithesen dichtet wird ebenso glänzend wie scharf, ebenso feurig wie schlagend erscheinen; aber er wird nicht zur plastischen Harmonie durchdringen; er wird sich nie mit voller Ruhe in die einzelne Erscheinung versenken, er wird immer reflectirend die gegenseitigen Beziehungen der Dinge ins Auge fassen; er wird mehr ein Poet des Gedankens als der Anschauung, mehr ein dramatischer und lyrischer als ein epischer Dichter, und in der Lyrik selbst wieder mehr Elegiker als Liederschöpfer sein.“

2. Der Vers.

Wie die poetische Auffassung die Idee nicht in der Form des allgemeinen Begriffs, sondern in besondern Charakteren und Handlungen ausdrückt, so ergab sich für die Darstellung in der Sprache die anschauliche Versinnlichung durch die Bildlichkeit der Rede; diesem plastischen Element gesellt sich nicht zufällig, sondern ebenso sachgemäß oder vernunftnothwendig, kunstgesetzlich das Musikalische des Verses. Denn der Zweck des Dichterwerks ist die Schönheit, und da es sich nacheinander im Fluß der Zeit entwickelt, so verlangen wir Einheit in der Mannichfaltigkeit durch rhythmische Gliederung des Ganzen, und demgemäß auch in dem einzelnen Theile eine melodische, gesetzlich geordnete Bewegung. Auch kommt jetzt das lautliche Element im Wort zur Geltung. Das Wort als Klang wird musikalisch behandelt im Vers. Gruppen von Silben sind in den Worten zu Lautgebilden verbunden und werden zu rhythmischen Reihen gestaltet, mannichfaltig wie die melodischen Tonfolgen in der Musik. That und Ruhe, Spannung und

Lösung, Wachen und Schlaf, Ein- und Ausathmen machen in ihrem Wechsel den Rhythmus des Lebens aus, den die Musik im Wechsel von Arsis und Thesis, die Poesie von Hebung und Senkung, von langen und kurzen Silben bezeichnet.

Wie das Kunstwerk von Einer Grundstimmung getragen wird, wie Eine Idee es beseelt, so verbreitet sich auch ein einheitliches Gesetz über die ganze Bewegung der Sprache und führt zu einem beständigen Rhythmus, der alles Mannichfaltige in sich hegt und gleich dem gemeinsamen Licht, der gemeinsamen Luft alle Gestalten umfließt, gleich dem allgemeinen Schicksal alles Besondere beherrscht. Ferner kommt durch den Vers die äußere Erscheinung des Gedichts zu der Geschlossenheit und gediegenen Bestimmtheit welche die Kunst verlangt, jedes Wort erhält seinen unverrückbaren Platz, und es gilt nicht mehr für sich, sondern durch seine Stellung und Bedeutung im Ganzen, gerade wie die einzelnen Striche und Punkte in dem Umrisse eines Bildes; die Silben fügen sich nach einem vorgeschriebenen Gang aneinander, und es bleibt nichts Gleichgültiges, Müßiges, Unbeachtetes, sondern alles wirkt zum Ganzen. Die Umstellung und Vertauschung der Worte verändert auch den Gedanken; in der metrischen Form empfängt er das monumentale Gepräge. Die metrische Rede ist ein geordneter Bau, in ihr macht nach einem alten Araber jedes Wort einen Pfosten oder eine Säule aus, die eben hier an ihrem Orte steht; — es gleicht, sagen wir lieber, dem Stein im Gewölbe.

Der Vers verleiht dem Gedanken seinen wohlgefälligen Ausdruck für Stimmungen und Empfindungen; eine raschere oder langsamere, auf- oder absteigende Bewegung entspricht der Welle des Gefühls und ihrem Gang. Der gesetzlich geordnete Wechsel der Hebungen und Senkungen, der hochbetonten und minderbetonten Silben, der Längen und Kürzen macht die gebundene Rede aus, aber das Gesetz soll nicht wie eine Fessel, sondern wie die naturgemäße Bildungsnorm erscheinen, ungezwungen fügen sich ihm die Worte, die Form erscheint auch hier als das selbstbestimmte Maß des Gedankens und seiner Gestaltungskraft. Schiller schreibt an Körner: „Die Versification ist schön, wenn jeder einzelne Vers sich selbst seine Länge und Kürze, seine Bewegung und seinen Ruhepunkt gibt, jeder Reim sich aus innerer Nothwendigkeit darbietet und doch wie gerufen kommt, — kurz wenn kein Wort von dem andern, kein Vers von dem andern Notiz zu nehmen, blos seiner selbst wegen dazustehen scheint und doch alles so ausfällt als

wenn es verabredet wäre.“ Es wird aber durch diese Unterscheidung von der gewöhnlichen Redeweise unsere Aufmerksamkeit sofort auf die Form, auf das Aesthetische gelenkt, der Sprache damit der Stempel der Kunst verliehen. Das feste Maß ist ein Beharrendes im Flusse der Zeit und wirkt zugleich beruhigend bei der Anregung die uns die Bewegung der Gedanken wie der Worte gewährt; und die Zusammenfassung des Mannichfaltigen zur Einheit, wodurch das Wohlgefühl der Schönheit entsteht, findet nicht erst oder blos am Schlusse des Werks, sondern fortwährend auch auf den kleinen Stufen und Haltpunkten des Weges statt; das Kunstganze erbaut sich aus künstlerisch bereiteten Gliedern, wie ein Musikstück aus Takten und Taktgruppen, ein Tempel aus behauenen Steinen, aus regelmäßig geordneten Theilen, wie Säulen, Triglyphen und Metopen. Vers und Poesie verhalten sich wie Kunst und Natur; unnatürlich soll auch die Kunst nicht sein, aber mikrokosmisch, im Einzelnen das Ganze spiegelnd, im Besondern eine allgemeine Bildungsnorm veranschaulichend, im Leben selbst das Ideal des Lebens darstellend. Für die Dauer eines Verses oder einer Gruppe kleinerer Zeilen bietet der menschliche Athemzug das Maß. — Victor Hugo sagt von der poetischen Sprache:

Cette langue immortelle,
Elle a cela pour elle
Que les sots d'aucun temps n'en ont pu faire cas,
Qu'elle nous vient de Dieu, qu'elle est limpide et belle,
Que le monde l'entend et ne la parle pas.

Musikalisch gliedern sich die Silben gleich den Tönen zunächst als Längen und Kürzen, oder als Hebungen und Senkungen; diese werden bestimmt durch den Accent, durch den Nachdruck welchen man auf das inhaltlich Bedeutende legt, jene durch die Zeit welche man physisch auf ihre Aussprache verwenden muß, das heißt das Zusammentreffen mehrerer Consonanten, die Position, fordert da ein längeres Verweilen, bildet auch da eine Länge, wo dem Sinne nach die Rede rasch vorübereilen würde. Dieses mehr äußerliche Princip hat die griechische und lateinische, jenes mehr innerliche die deutsche Poesie durchgeführt; wir messen eigentlich nicht, sondern wir wägen die Silben, und unsere ursprüngliche Dichtung weiß auch nichts von Längen und Kürzen, sondern von Hebungen und Senkungen. Die Hebung oder die Länge ist das Bedeutende und Charakterisirende im Vers; bewegt er sich zu ihr hin, so haben wir eine aufsteigende, geht er von ihr aus,

eine absinkende Weise des Tonfalls, den Jambus oder Trochäus, ◡—́ oder —́◡; zwei Kürzen vor der Länge, zwei Kürzen hinter derselben verstärken oder beschleunigen diese Bewegung im Anapäst (◡◡—́) und Daktylus (—́◡◡). Der Jambus ist darum der Vers des Strebens, des Dranges nach einem Ziel, der Vers der That, des Dramas; der trochäische Charakter im Wechsel zwischen dem ruhigen Spondäus und flüchtigen Daktylus ist beschaulicher Art und eignet sich darum vorzugsweise für die Poesie der Anschauung, für das Epos. Die Griechen haben aus sechs aufsteigenden oder sechs absinkenden Versfüßen ihren dramatischen und epischen Vers gebildet.

Das taktmäßige Zusammentreffen der Wortenden mit den einzelnen Versenden würde leiermäßig werden:

Ich ging einmal geschwind allein ins Feld hinaus,

oder

Viele Menschen folgen ihren Sinnenlüsten.

Darum schlingt man durch die Worte die verschiedenen einzelnen Jamben und Daktylen ineinander und scheidet dann wieder dieselben dadurch daß ein Wortende, ja ein Ruhepunkt der Rede mitten in den Vers hineinfällt. So entsteht ein Kampf zweier Principien, der Worte und Versfüße, und die Cäsur zeigt diesen Kampf auf der Spitze, während am Ende die Auflösung und das Zusammentreffen von beiden erfolgt. So gewinnen wir Mannichfaltigkeit der Bewegung im Vers, ein Auf- und Abwogen im Hexameter wie im iambischen Trimeter. Der erste Vers der Ilias zum Beispiel hat das Schema:

—◡◡ —◡◡ — — —◡◡ —◡◡ —◡

aber nach den Wortenden ändert sich sein Gang auf folgende Weise:

—́◡ ◡—́◡ ◡—́ ——́◡◡—́ ◡◡—́◡

das heißt ein Absinken, dann ein Versuch zum Aufschwung, der aber wieder fällt, dann ein Jambus der sich auf der Höhe hält, indem er auf einen Ruhepunkt trifft, eine Erhebung zum Choriamb, in dem die absinkende Bewegung des Daktylus sich wieder zur ursprünglichen Höhe emporarbeitet, und endlich noch ein flüchtiges Emporeilen vor der Ruhe und Senkung des Ausganges:

Μῆνιν ἄειδε ϑεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος.

In den Homerischen Hexametern ist ein herrliches Ineinanderwogen und Verschmelzen der streitenden Elemente, während dieselben bei Vergil scharf aufeinander prallen und oft wahrhaft sich abstoßen. Der Vergilische Vers gleicht einem Fluß der sich an Klippen bricht, während der Homerische sein Bild am Wellenschlage des Meeres hat; jener ist ein Roß das der geharnischte Reiter zugleich spornt und zügelnd zusammenfaßt, dieser ein Roß das mit wallender Mähne frei nach eigener Lust über die Haide sprengt. Bei Vergil steigt gewöhnlich die erste Vershälfte anapästisch empor und die zweite sinkt daktylisch herab.

Die Cäsur im Iambus gibt der zweiten Vershälfte das trochäische Gepräge:

◡ — ◡ — ◡ | — ◡ — ◡ — ◡ —

Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da. —

Sein oder Nichtsein das ist hier die Frage.

Die Stimme steigt bis zur zweiten Hebung und senkt sich von da bis zum Ende, wo sie in kraftvollem Schluß sich zusammenfaßt, wie im alten Trimeter, oder in weiterer Erwartung verklingt, wie in unserm Fünffüßler mit der Nachschlagsilbe. Die Länge allein schließt ab, während die Kürze ins Unbestimmte hinaustönt. „Heinrich! Heinrich!“ verhallt der erste Theil des Faust; Gretchen stellt diesen Ruf dem „Her zu mir!“ des Mephistopheles entgegen in Sehnsucht nach dem Geliebten, ihn zu retten; „das Ewigweibliche zieht uns hinan!“ da findet der zweite Theil Frieden und Ruhe. Wir verlassen den Tasso mit einem ungewissen Blick in die Ferne und in die Zukunft, und der letzte Vers hat den weiblichen Ausgang:

So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Die Iphigenia schließt in reiner Befriedigung mit dem kraftvollen Klang: Lebt wohl!

Durch die Cäsuren erreicht die Poesie ein Aehnliches wie die Musik durch Verschleierung des Taktes, wenn die Noten auf welche dieser den Nachdruck legt, für den Fortgang der Melodie minder bedeutend sind als andere die an zweiter oder dritter Stelle stehen; die Gleichförmigkeit des Zeitmaßes in seiner Wiederkehr und die dem Gang unserer Gefühle entsprechende Tonfolge sind beide vorhanden, aber indem sie häufig nicht zusammentreffen,

spannen sie zugleich, obwol sie für sich befriedigen, das Gemüth auf eine Lösung ihres Unterschiedes, es ist wie wenn der Septimenaccord auf der Basis des einträchtigen Zusammenklanges noch eine minder harmonische Note mitertönen läßt und dadurch die Sehnsucht nach der vollen Harmonie erweckt, zu der er hinleitet. Töne und Worte schließen sich nach eigenem Sinn aneinander um Gefühle und Gedanken kund zu thun, aber gleich dem Gesetz des allgemeinen Schicksals regelt der Takt ihren Rhythmus, und das Spiel ihrer Freiheit schlingt sich um und durch dasselbe hin, den Widerstreit am Ende zu voller Uebereinstimmung versöhnend, wenn der ganze Vers dann zugleich einen Gedanken oder ein Bild abgeschlossen ausspricht. So räth Peleus dem Achilleus:

Immer der Erste zu sein und vorzustreben den Andern;

so sagt Goethe:

Das Einfachschöne wird der Kenner loben,
Verziertes aber sagt der Menge zu;

so Schiller:

Die Weltgeschichte ist das Weltgericht;

oder Platen:

Soviel Arbeit um ein Leichentuch!

Aber selbst dies würde ermüden, wenn nicht häufig auch der Gedanke aus einem Vers in den andern sich fortsetzte, innerhalb des zweiten dann sein Ziel fände, und in der Mitte oder gegen das Ende des Verses nun ein neuer Inhalt begönne und sich weiter entwickelte. Auf diese Art wiederholt sich dann in Versgruppen die freie Schönheit des einzelnen Verses, und unsere Erwartung wird gespannt und befriedigt. Pausen der Rede, Accente der Declamation nach Maßgabe des Gedankens fügen den Ausdruck zur Schönheit des Maßes.

Den von mir aufgestellten Unterschied des Auf- und Absteigenden, des nach einem Ziel Hinstrebenden oder von einer Höhe aus Betrachtenden im Jambus und Trochäus, dadurch bedingt daß die Hebung oder Länge das Hauptsächlichste ist, hat Gottschall mit feinem Verständniß weiter ausgeführt. Er sagt: „Wie das Vorausgehen der Kürze vor der Länge in der Regel dem Vers einen hinandringenden, hinausstürmenden, thatkräftigen Charakter gibt, so erhält der Vers durch die Stellung der Länge vor der Kürze einen mehr nach innen gewandten, reflectirenden Zug.

Der Vers beginnt gleichsam mit dem vollen beruhigenden selbstgewissen Klang, und breitet sich aus in einem gemäßigten Hin- und Herwogen. Die Emphase der Seele geht voraus und trägt den Vers; sie nimmt die äußere Welt in sich hinein wie die Kürze während des ganzen Verses bis zum Schluß zwischen den Längen steht." Ein längerer trochäischer Vers wird durch Daktylen schwungvoll bewegter, durch Spondäen wuchtvoller, gehaltener. Der vierfüßige Trochäus prägt die Weise dieses Maßes am reinsten aus: so bei Calderon:

Was ist Leben? Hohler Schaum,
Ein Gedicht, ein Schatten kaum!
Wenig kann das Glück uns geben,
Denn ein Traum ist alles Leben,
Und die Träume selbst sind Traum.

Der fünffüßige Trochäus ist der Vers der serbischen Erzählung:

Was ist Weißes dort am grünen Walde?
Ist es Schnee, er wäre weggeschmolzen,
Wären's Schwäne, wären fortgeflogen!
Ist kein Schnee nicht; es sind keine Schwäne,
's ist der Glanz der Zelten Asan Aga.

Platen und Geibel haben dies Versmaß mit Geschick im deutschen angewandt; Goethe verwerthet den Trochäus, den Romanzenvers der Spanier, gleichfalls in Balladen: Der Gott und die Bajadere, die Braut von Korinth. Die ruhige Betrachtung des fünffüßigen Trochäus gibt bei Hölty der elegischen Stimmung Ausdruck:

Schwermuthvoll und dumpfig hallt Geläute
Vom bemoosten Kirchenthurm herab.

Ebenso Matthisson:

Schweigend in der Abenddämmrung Schleier
Ruht die Flur, das Lied der Haine stirbt.

Acht Trochäen, durch den Einschnitt in der Mitte in zwei Hälften unterschieden, katalektisch, d. h. durch Wegfall der letzten Kürze männlich voll abgeschlossen, laden zu lebendiger Betrachtung ein, und fordern gern zur Antithese heraus; wie wenn Platen sagt:

Preiset Clauren's Albernheiten, und verbietet Schiller's Tell.

Ein schönes Beispiel entnehmen wir einer seiner Komödien:

Weltgeheimniß ist die Schönheit, die uns lockt in Bild und Wort,
Wollt ihr sie dem Leben rauben, zieht mit ihr die Liebe fort.

Was noch athmet, zuckt und schaudert, alles sinkt in Nacht und Graus,
Und des Himmels Lampen löschen mit dem letzten Dichter aus.

Anastasius Grün verwandte dies Versmaß geistvoll in seinen Wiener Spaziergängen.

Archilochos, der erste Jambendichter, erkannte den angreifenden Charakter dieses Verses, als er ihn zum Träger seiner Spottgedichte gegen die Töchter des Lykambes machte. „Er ist der Vers des unruhigen Strebens, des sehnsüchtigen Gefühls, des ringenden Gedankens, des kämpfenden Willens; er ist der Vers frischer Liebeslyrik, welche die Schranken zu durchbrechen trachtet, der Vers der Gedankenpoesie, welche die Welt zu unterwerfen ringt", sagt Gottschall; der Vers der Liebe, fügen wir hinzu, die zur Geliebten, wie des Heldenthums, das zu seinem Ziele hinstrebt.

Mörike singt:

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl
Empfange nun, empfange
Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
Und küsse Brust und Wange.

Der fünffüßige Jambus ward der Vers des germanischen, der sechsfüßige der des griechischen Dramas. Zerschneidet man diesen in der Mitte, so entsteht der gleichschenkelige Alexandriner mit den einförmig klappernden Hälften, im Deutschen nämlich, während die Franzosen ihn nicht iambisch scandiren und nach dem Sinn betonend Wortgruppen über die Cäsur hinaus lesend verbinden; Freiligrath's Behandlung im Deutschen ist dem entsprechend. Der Jambus, wie ihn Spondäen gewichtig machen und die Auflösung von deren Längen ihn leicht dahineilen läßt, schildert sich selbst in A. W. Schlegel's Versen:

Wie rasche Pfeile sandte mich Archilochos,
Vermischt mit fremden Zeilen, doch im reinsten Maß,
Im Rhythmenwechsel meldend seines Muthes Sturm.
Hoch trat und fest auf dein Kothurngang, Aeschylus,
Großart'gen Nachdruck schafften Doppellängen mir
Sammt angeschwellten Wörterpomps Erhöhungen.
Fröhlicheren Festtanz lehrte mich Aristophanes,
Labyrinthischeren; die verlarvte Schaar anführend ihm
Hingaukl' ich zierlich in der beflügelten Füßchen Eil.

Den absinkend ruhigen Gang der Trochäen beschleunigen Daktylen, die für sich allein eine große Erregtheit, einen beschwingten Gang haben. So schildert Rückert das Lüfteleben:

Wär' ich die Luft um die Flügel zu schlagen,
Wolken zu jagen,
Ueber die Gipfel der Berge zu streben,
Das wär' ein Leben.

Schiller contrastirt die Charakteristik der Männer durch Trochäen mit den Daktylen die er den Frauen widmet; es ist wie heiter graziöser Tanz neben militärischem Schritt:

Ehret die Frauen, sie flechten und weben,
Himmlische Rosen ins irdische Leben!

Noch mehr tritt der Charakter durch gleitende Reime hervor, wie in Goethe's Faust:

Christ ist erstanden!
Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen
Schleichenden erblichen
Mängel umwandeln.

Es ist Auferstehungsjubel, wie im zweiten Theil ekstasische Gemüthserregung im Gesang des auf- und abschwebenden Anachoreten:

Pfeile durchdringet mich,
Lanzen bezwinget mich,
Keulen zerschmettert mich,
Blitze durchwettert mich,
Daß ja das Nichtige
Alles verflüchtige,
Glänze der Dauerstern
Ewiger Liebe Kern!

Milder, lieblicher klingt es im Chor der Engel:

Rosen, ihr blendenden,
Balsam versendenden,
Flatternde, schwebende,
Heimlich belebende,
Zweigleinbeflügelte,
Knospenentsiegelte,
Eilet zu blühn!

Umgekehrt wird der vorwärtsstrebende Gang des Jambus rascher, stürmischer durch die kurze Vorschlagsilbe die ihn zum Anapäst macht; die Griechen brauchen ihn zum Marschliede; Platen hat ihn am schönsten in seinen Parabasen zu eindringlicher Mahnung angewandt; so preist er einmal die deutschen Reformatoren, und fährt dann fort:

Ihr sahet und seht welch herbes Geschick die verstockteren Völker getroffen,
Die nicht in der Zeit des erweckenden Rufes absagten dem römischen Baalsdienst;
Gern möchten sie jetzt wegschieben das Joch, und es zappelt der Hals in der Schlinge;
Doch leider zu spät, denn Pfaffengewalt schnürt ihnen die Kehle zusammen.
Ihr aber, erlöst von dem geistigen Druck, der jene so jämmerlich einzwängt,
Preist jeglichen Tags danksagenden Sinns die unsägliche tägliche Wohlthat,
Die einst muthvoll mit dem Schwert in der Faust die begeisterten Ahnen erfochten!
Nicht schreitet zurück deshalb, krankhaft,
Dem Gewesenen hold, das lange vermorscht!
Abwendet das Ohr paradoxem Geschwätz,
Seid Männer, und steht mit dem Fuß vorwärts
Unerschütterlich fest, sucht Wahres, und lacht
Des romantischen Quarks
Und erquickt das Gemüth an der Schönheit.

Wie hier der Vers Kraft und Halt gewinnt, wenn die zwei Kürzen durch eine Länge ersetzt sind, ebenso im daktylischen Metrum. Der daktylische Sechsfüßler, der am Ende regelmäßig einen Spondäus oder Trochäus hat, und in der Mitte gleichfalls die zwei Kürzen mit einer Länge vertauschen kann, ist der Hexameter. Wie er durch die Cäsur Schwung und Mannichfaltigkeit erhält, haben wir bereits erörtert. Daß er für das Verschiedenartige dadurch sich eignet, schildert A. W. Schlegel in trefflich malenden Rhythmen:

Wie oft Seefahrt kaum vorrückt, mühvolleres Rudern
Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Wog' Abgründe
Sturm aufwühlt, und den Kiel in den Wallungen schaukelnd dahinreißt:
So kann einst bald ruhn, bald flüchtiger wieder enteilen,
Bald, o wie kühn in dem Schwung! der Hexameter, immer sich selbst gleich,
Ob er zum Kampf des heroischen Lieds unermüdlich sich gürtet,
Oder, der Weisheit voll, Lehrsprüche den Hörenden einprägt,
Oder geselliger Hirten Idyllien lieblich umflüstert.

Der Kretikus, der Choriamb (—◡—, —◡◡—) schwingen sich um sich selbst herum, vereinen Absinken und Aufsteigen: Lieberfüllt schlägt das Herz wonnevoll; stürmischer schwellt Schlachtengesang männliche Brust. Für längere Reihen weniger geeignet ergeben sich diese Rhythmen bald in andern Metren als das Maß solcher Worte, wie die angeführten, bald werden sie durch das Metrum selbst mit andern Versfüßen verknüpft; so in dem symmetrischen

asklepiadäischen Vers, wo ein Trochäus am Anfang, ein Jambus am Ende die Choriamben einschließt:

Maecenas, atavis edite regibus,
O et praesidium et dulce decus meum

Lieblich schallet des Ruhms lockender Silberton.

Oder in den Glykoneen, die nur einen Choriamb in der Mitte haben:

Goldne Sonne, du herrlich Licht!

Ein Weiteres ist nun die Verbindung mehrerer verschiedener Verse zu einer Strophe. Wir betrachten zuerst das elegische Distichon, welches Schiller treffend bezeichnet:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Die zweite Zeile des Hexameter würde heißen:

Im Pentameter drauf da fällt sie melodisch herunter.

Da aber nach der männlichen Cäsur in der Mitte des Verses die nun erwartete accentlose Länge, die zu dem folgenden Theile hinanstreben und ihm eine aufwärtsgehende Richtung geben würde, ganz ausfällt und durch eine Pause ersetzt wird, so gewinnt die zweite Vershälfte den abwärts gewandten Gang, und der Vers findet dadurch Ruhe daß er die letzte Kürze abwirft und mit einer betonten Länge befriedigend schließt.

Das sapphische Versmaß drückt eine innere Beseligung, eine heiter bewegte Seelenstimmung aus; es ist beschaulicher Art, der ruhige Fluß der Trochäen wird einmal durch den Daktylus beschleunigt, und tritt im Daktylus eine Cäsur ein, was aber nicht nöthig ist, so gewinnt die zweite Vershälfte für einen Augenblick eine iambische Färbung, die aber durch die Senkung in der Kürze am Ende gemildert wird. Horaz hat durch die stehende männliche Cäsur den sanften Gang des Verses zerrissen und durch die vielen Spondäen statt der Trochäen denselben schwerfällig gemacht, auch seine Weise für die Darstellung von Dingen angewendet die mit der in ihm ausgeprägten Stimmung gar nicht harmoniren. Es paßt für die Ode: Integer vitae, aber für die Schilderung Pindarischen Hymnenschwungs oder für Ueberschwemmungsgemälde ist es ungeeignet. Anders ist es mit folgendem Naturbild:

Warmes Purpurlicht aus der Himmelsbläue
Schimmernd im metallenen Meeresspiegel
Wiegt sich auf verhallenden Glockentönen:
Ave Maria!

Die alkäische Strophe ist ein stürmisches Auf- und Abwogen; zwei Jamben mit einer Nachschlagsilbe steigen empor, zwei Daktylen senken den Ton wieder herab; dies wiederholt sich, dann verdoppelt sich im dritten Vers das Anstreben, um im vierten einem ebenfalls verdoppelten, erst daktylisch raschen, dann trochäisch langsamen Abschwung Raum zu geben: der dritte und vierte Vers sind also eine Erweiterung der ersten und zweiten Hälfte des ersten; das Schema ist bekanntlich das folgende:

⏑ – ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ ⏒
⏑ – ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ ⏒
⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –̈ ⏑
–̈ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑

Da die Schlußsilbe des ersten und zweiten Verses auch eine Länge sein kann, oder auch als Kürze im Unterschied von der vorletzten Silbe einen halben Accent hat, so hemmt sie den absinkenden Gang, indem sie sich gegen denselben stemmt, und gibt dem Verse seinen Halt. Das Metrum war also ganz geeignet für die gewaltigen Gefühlsausbrüche des Dichters der es erfand; es bot sich dem musikalischen Sinne seines Genius dar, wenn er das im Sturm der Revolution auf dem brausenden Meer auf- und abgeschleuderte Staatsschiff in seinem Gesang begrüßte. Sehr gut verwerthet es auch Klopstock in einer Ode an den Erlöser, die also beginnt:

Der Seraph stammelt und die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
Dein hohes Lob, o Sohn; wer bin ich,
Daß ich mich auch in den Jubel dränge?

Treten zwischen zwei Längen eine oder mehrere Kürzen (–́ ⏑ –́ oder –́ ⏑⏑ –́), so erhebt sich der Ton selbst wieder auf die Höhe seines Ausgangspunktes, der Vers schwingt sich wie im Tanze um sich selbst herum, und der Tanz der Glykoneen oder des äolischen Versmaßes eignet sich darum für den Ausdruck heiterer Bewegung und frischer Lebenslust.

— ◡ ´ ◡◡ ´ ´ ◡◡ ´ ◡ —
— ◡ ´ ◡◡ ´ ´ ◡◡ ´ ◡ —
— ◡ ´ ◡◡ — ◡
— ◡ ´ ◡◡ ´ ◡ —

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren zerstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Mannichfaltiger und großartiger sind Pindar's Maße. Er bildet Reihen von Daktylen, Jamben oder Trochäen, und gibt den letztern den leichtern oder schwerern Gang, indem er sie entweder rein hält oder mit Spondäen vertauscht; er zügelt in den erhabenen dorischen Hymnen den Schwung und raschen Flug der Daktylen und Choriamben durch solche ruhig gewichtige mit ihnen wechselnde Spondäen, oder gibt der lydischen Weise die schnelle daktylische Bewegung und durch den sich um sich selbst schwingenden Creticus und durch Trochäen eine leichthinfließende Grazie, „im holden Glück schwebende Reigen führend“.

Seele der Welt, kommst du als Hauch in die Brust des
Menschengeschlechts und gebierst ewigen Wohllaut?
Große Bilder erstehn, und große
Worte beklemmen das Herz!

So singt Platen in der Neujahrsnacht, und das Metrum wird zum Empfindungsausdruck, zur musikalischen Begleitung des Gedankens. Ein Schwanken und Irren, das aber nun das Ziel fest im Auge hat, ein Beben der Erwartung, das sich zu selbstbewußtem Schwung zusammenfaßt, klingt im Tonfall der Silben, wenn er die Strahlen des Götterlichts anredend fortfährt:

Immer nach euch klimm' ich empor, und es rollt mir
Was ich errang wie der Kies unter den Füßen
Weg; ich blicke zurück nicht länger,
Klimme nur weiter empor.

Habt ihr umsonst, Sterne, mich nun an der Vorzeit
Reste geführt, und gestählt Augen und Herz mir?
Lehrt mich größere Schritte, lehrt mich
Einen gewaltigen Gang!

Pindar wiederholt das Metrum der Strophe in der Antistrophe, und fügt ihr in verwandtem Ton eine Epode als Abschluß hinzu; wir haben hier in Satz, Gegensatz und Vermittelung eine Dreigliederigkeit, die von der griechischen wie von der mittelalterlich deutschen Lyrik in unbewußter Uebereinstimmung angewandt, auch

von Goethe mit unbewußter Zweckmäßigkeit vielfach bewahrt wurde. Was Pindar nämlich und die Tragiker in dem Gebäude von Strophe, Antistrophe und Epode erreichen, die Verbindung zweier gleichen und eines dritten ihnen ungleichen Bestandstückes, das erzielen Alkäos so gut wie Walther von der Vogelweide, deutsche Volkslieder so gut wie Petrarkische Canzonen innerhalb einer Strophe, die dann regelmäßig wiederkehrt. Die gleichen Theile heißen in Deutschland Stollen, der ungleiche heißt Abgesang; die Meistersänger haben diese wieder zu großen Einzelstrophen erweitert. In der alkäischen Strophe sind die beiden ersten Zeilen einander gleich, die zweite also die Wiederholung der ersten; die dritte und vierte gehören zusammen, sie sind die gesteigerte Entwickelung jener beiden. Schon daraus daß bei den Alten hier und da ein Wort aus der dritten Zeile der sapphischen Strophe in die vierte hinüberreicht, ist die Zusammengehörigkeit beider als eines andern dritten zu den gleichen beiden ersten Versen auch hier ersichtlich. Jakob Grimm, der in der Abhandlung über den deutschen Meistergesang dies Gesetz der Dreigliederigkeit im Bau der Minnelieder entdeckte, hat dieselbe schön durch ein Kleeblatt symbolisirt, und daran erinnert wie die Bildung eines Ganzen meistens sich durch einen ungleichen Theil vollendet, oder wie der Schlußstein im Gewölbe eine ungleiche Zahl macht. Im folgenden Volkslied bestehen die Stollen jedesmal aus zwei Zeilen, der Abgesang hat deren drei:

Wo zwei treue Freunde sind
 die einander kennen,
Sonn' und Mond begegnen sich
 ehe sie sich trennen;
Doch viel größer ist der Schmerz,
 wenn ein treuverliebtes Herz
 in die Fremde ziehet.

In Goethe's Gott und die Bajadere bestehen die beiden ersten Theile aus vier trochäischen Versen, der dritte Theil hat drei daktylische Verse mit Vorschlägen, und es ist sinnig und feingefühlt daß hier wie in der Braut von Korinth die Schlußzeile durch den Reim an die Stollen geknüpft ist. Und wie contrastiren die langgezogenen ersten Verse mit dem kosenden Getändel der beiden kurzen Zeilen, und wie innig sind sie doch miteinander durch den langen feierlichen Schlußvers zusammengehalten, gerade wie Tod und Leben, wie Grabesschauer und stammelndes Liebes-

geflüster in der Ballade sich verweben! Man denke sich einen Augenblick die Bürgschaft oder den Grafen von Habsburg in dieser Goethe'schen Strophe behandelt, und man wird fühlen, daß nur ein Stümper sie für solche Stoffe nachahmend verwenden könnte.

In freien Rhythmen ohne Strophenwiederholung, aber mit feinstem Gefühl für den schwung- und klangreichen, dem Gedanken entsprechenden Ausdruck in der Sprache hat Goethe seine Hymnen gedichtet, wie den Prometheus, die Harzreise im Winter, die Grenzen der Menschheit; Heine ist in den Nordseebildern ihm nachgefolgt.

Die einmalige oder mehrmalige Wiederholung des Gleichklangs im Reim, der Wechsel des männlichen und weiblichen, die eigenthümliche Verflechtung der aufeinander reimenden längern oder kürzern Zeilen führt zu einem mannichfaltigen Strophenbau. Die Strophen welche der Meister des Gusses in Schiller's Lied von der Glocke spricht werden durch freibewegte Reimverse in verschiedenen, dem Sinn entsprechenden Rhythmen unterbrochen, welche die Beziehungen des menschlichen Lebens in Familie, Staat und Kirche zum Klang der Glocken schildern; die originale Form ist höchst glücklich für den reichen und tiefen Gehalt gefunden, das Gedicht auch durch sie ein Meisterwerk einzig in seiner Art.

Durch den Rhythmus drückt endlich der Dichter nicht blos die Stimmung seiner Seele und das gehemmtere oder beschleunigtere Auf- und Abwogen seiner Gefühle aus, sondern er vermag auch durch den Klang der Worte und durch den Tonfall der Silben in nachahmender Weise das Bild, welches er zeichnet, musikalisch abzuschatten. Die Araber sagen: die beste Beschreibung sei die in welcher das Ohr zum Auge umgewandelt wird. Von Alters her citirt man den Vers der Odyssee, welcher den herabrollenden Stein des Sisyphos schildert:

ἀποστρέψασκε κραταιΐς·
αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής.

Voß bringt fremde Elemente überladend hinzu:

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor.

Einfacher malt Schlegel's treuere Uebersetzung die schnelle Bewegung:

Wieder zur Ebene rollte der frech sich empörende Steinblock.

Aber es fehlt das Hüpfende, das in den griechischen Amphibrachen (◡–◡) ἔπειτα πέδονδε liegt, an die dann das rasche Auslaufen

des Steins in dem daktylischen κυλίνδετο sich anschließt, was Voß und Schlegel übersahen. Wiedasch übersetzte:

Mit Gewalt dann schlug ihm die Last um,
Und zu dem Grunde hinunter entrollt ihm der tückische Felsblock.

Er nahm dann meinen Vorschlag auf:

Wieder zum Grunde hinunter entrollete tückisch der Felsblock.

Aus Aeschylos und Pindar geben wir einige Beispiele. Minckwitz, der selbst eine Schrift über rhythmische Malerei verfaßt hat, übersetzt vortrefflich einen Chorgesang der Perser:

Es verhing Moira den Persern, die hochwaltende Lenkerin, urzeitliche Satzung:
Sich an burgschleifendem Krieg stets
Und an roßtobendem Schlachttanz zu erfreuen und an stolzer Städte Fall.

Es erhob muthig das Auge sich auch, trauend dem leichten Geflecht schwankenden Tauwerks,
Und dem volktragenden Bretschiff,
Zu des weitbahnigen sturmwallenden Meeres umschäumtem Wogenhain.

Da tritt namentlich am Schluß das weite rauschende Weltmeer lebendig vor unsere Seele.

Vom Ausbruch des Aetna heißt es bei Pindar nach Thiersch:

Dann trägt bei der Nacht Umdunkelung
Entschleuderte Felsen die rothe Flamme weit auf der Meerflut Ebene hinaus mit Gekrach.

Von der Geburt der Pallas:

Einst da durch Hephästos' Anschlag
Unter dem ehernen Beile sich von des Zeus Haupt stürmend Athene erhob,
Und im Aufschwunge des Schlachtengeschreis Machtruf begann;
Uranos bebt schauernd ihr sammt Mutter Gäa.

Gleich trefflich gibt Thiersch eine dritte Stelle wieder:

Enikeus wie er die Hand kreiste mit dem Stein, schleudert' er den Wurf jenseit allen und lautes Getös
Entbrannt' unter dem Gewühl; aber sanft
Umfing des Monds holder Blick
Mit Glanz füllend die Abendflur.

Hieran schließe ich eine Stelle aus Platen's Hymnen. Er preist die heilige Laute des Orpheus, welche Wolf und Leuen besänftigt, und fährt dann fort:

Auf dem Zweig saß ruhig der Aar, und die Ceder
Beugte voll Sehnsucht zu dem Sänger herab
Ihr im Luftraum schwelgendes Haupt,
Während seinem Ton sich sanft aufblätterten bebende Rosen.

Heine sagt von den rothen und blauen Blumen im Getreide:

Hölzerne Flegel zerdraschen euch herzlos.

Wenn er den Iambus unterbricht, so liegt das Treibende, Ueberwallende malerisch vor Augen: Du schönes Fischermädchen, treibe den Kahn an's Land. — Die dunkeln Locken wallen über das holde Gesicht. — Dante malt sein erschrecktes Niederstürzen in der Hölle:

E caddi come corpo morto cade.

Tasso malt das Dröhnen der Höllendromete:

Chiama gli abitator dell' ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba.

Eine Klopstock'sche Ode schließt:

Immer steigender hebst, Woge, du dich!
Ach die letzte, letzte bist du! Das Schiff geht unter,
Und den Todtengesang heult dumpf fort
Auf dem großen immer offenen Grabe der Sturm.

In der Ode die den Eislauf besingt sehen wir wie wechselnd die Füße im Schwung kraftvoll ausgreifen und dann zusammenkommen um ruhig dahinzugleiten.

Wie im Vers die Regungen des Gemüths sich abspiegeln das hat Thiersch an einer Vergilischen und an einer Homerischen Stelle erläutert. Er erwähnt in seiner Aesthetik die Schilderung aus dem vierten Gesang vom Landbau, wo der seine Gattin betrauernde Orpheus mit Philomela verglichen wird, und der Dichter die Sehnsucht und den Schmerz der Nachtigall, der ein rauher Landmann die jungen geraubt hat, in seinem melodischen Gesang ausdrückt:

Qualis populea moerens Philomela sub umbra
Amissos queritur foetus, quos durus arator
Observans nido implumes detraxit. At illa
Flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
Inchoat et moestis late loca vocibus implet.

Wie im Dunkel umschattenden Laubs leidvoll Philomela
Um die verlorene Brut wehklagt, die lauernd ein Pflüger
Ihr so früh vom Nest wegriß, hartherzig; die Nacht durch
Weint auf dem Zweig sie nun; ihr jammererregendes Klaglied
Tönt stets neu und erfüllet den Hain mit Gesange der Wehmuth.

Hier ist die klangreiche und schwermüthige Harmonie in der Mischung heller und dunkler Laute durch ihr Aufsteigen aus u und o zu a e i und ihr Zurückfallen in die Tiefe, dazu das Lastende der Gefühle durch das Gewicht der Silben populea moerens Philomela sub umbra, dann durch die Folge von neun Längen ausgedrückt, in welchen außerdem sprachlicher und rhythmischer Accent im Kampfe liegen, bis das Ganze mit dem Moment des Herabreißens rasch und kurz abbricht: observans nido implumes detraxit. Hierauf der Schmerz der Mutter durch eine ähnliche rhythmisch und harmonisch verbundene Längenhäufung: at illa flet, noctem ramoque sedens ausgedrückt, welche am Schluß sich auflösend in das Rollen des klangvollen Gesangs übergeht, um dann wieder in die theils langen und tiefen, theils raschen Laute der Klage umzuschlagen. In dieser Mischung dunkler und hoher Laute, schwerer und leichterer Rhythmen wird ein der Vorstellung vollkommen entsprechendes und das Gefühl auf wunderbare Weise wiedergebendes Gebilde hervorgebracht. Gleichwol ist hier nur ein Abbild ursprünglicher und keuscher Schönheit der Homerischen Nachtigallenmelodie in den Versen:

ὡς δ᾽ ὅτε Πανδαρέου θυγάτηρ, χλωρηῒς ἀηδών,
καλὸν ἀείδῃσιν, ἔαρος νέον ἱσταμένοιο,
δενδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκινοῖσιν,
ἥτε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυηχέα φωνήν,
παῖδ᾽ ὀλοφυρομένη, Ἴτυλον φίλον.

Wie Pandareos Tochter, die Nachtigall, falben Gefieders,
Holden Gesang anstimmt beim Wiederbeginne des Frühlings;
Unter dem dichten Gesproß umlaubter Bäume sich setzend
Wendet sie oft und ergießt tonreich die melodische Stimme,
Um ihr Kind laut jammernd, den Itylos.

Penelope, wie sie nachts in der Einsamkeit unter Thränen des Gatten gedenkt, vergleicht sich mit der Philomele.

Wir haben in unserer Sprache durchweg die logische Betonung; da wo die Wurzel und Stammsilbe des Worts den Gedanken ursprünglich bezeichnet, liegt auch der Accent unserer Aussprache; über die Nebenbeziehungen gehen wir rascher weg, können aber

auch sie accentuiren, wenn wir sie aus besonderer Rücksicht hervorheben wollen; vom geistigen Gehalt hängt einzig die Betonung ab, im Verse wie in der Prosa, der Vers ordnet nur den Wechsel der dem Sinne nach accentuirten Silben zu kunstvollem Rhythmus. Anders war es im Griechischen der Fall; dort finden wir eine andere Betonungsweise in der Poesie als in der Prosa, die Dichtkunst kehrt sich nicht an die Aussprachweise des gewöhnlichen Lebens, sondern unterscheidet lange und kurze Silben im Verhältniß von 1 : 2, je nachdem der Vocal gedehnt oder geschärft ausgesprochen wird, und das Zusammentreffen von Consonanten am Ende und Anfang zweier Silben macht die erste auch lang, weil dadurch einige Zeit vor dem Hörbarwerden des zweiten Vocals durch die Bildung der Consonantlaute in Anspruch genommen wird. Soviel ich weiß hat Max Rieger in der Darstellung der mittelhochdeutschen Verskunst des Volksepos, die der Kudrun von Plönnies angefügt ist, dies Räthsel zuerst völlig gelöst.

Rieger sagt: „Je näher eine Sprache ihrem Ursprunge steht, je durchsichtiger ihre unzerrüttete Formenbildung ist, je klarer überall lautlicher Stoff und Bedeutung der Wurzeln gefühlt wird, je lebhafter bei Bezeichnung eines Begriffs durch ein Wort Verstand und Einbildungskraft arbeiten, desto zwingender, so sollte man denken, muß die Naturnothwendigkeit der logischen Betonung sich äußern. Auch hat sich diese in zahlreichen einfachen Begriffswörtern und Flexionen des Griechischen jederzeit erhalten; aber das musikalisch-phonetische Bedürfniß steht in dieser Sprache, soweit wir ihre Entwickelung überschauen können, im Widerspruche zu der logischen Betonung, und hat ein Gesetz hervorgerufen, das dieser eine unübersteigliche Schranke entgegenschiebt, das Gesetz wonach der Hochton eines Wortes nicht weiter als um zwei Silben von der letzten entfernt sein darf. Die Ursache dieser Beschränkung ist leicht einzusehen. Die der hochbetonten Silbe eines Wortes nachfolgenden Silben werden nämlich nicht in der Art ihr untergeordnet daß sie untereinander an Tonstärke gleich sind, sondern unter ihnen selbst ist der Ton wieder abgestuft. Denn die Betonung, durch welche allein eine innere Verbindung der einzelnen Silben zur Rede hervorgebracht wird, ist ein so tiefes und dringendes Bedürfniß unserer Rede, daß wir nur mit Mühe zwei aufeinanderfolgende Silben in derselben Tonstärke aussprechen können; wer natürlich und unbefangen ausspricht, wird immer die eine der andern unterordnen. In Wanderer sind die beiden letzten Silben

der hochbetonten ersten untergeordnet, aber man hört sehr deutlich wie auch unter ihnen die dritte ein Uebergewicht über die

1 2

zweite hat. Das Wort hat also zwei Tonstufen: Wanderer. In

1 2 3

vervielfältigen unterscheidet man drei Tonstufen über den unbetonten Silben. Je mehr Tonstufen aber dem Hochtone folgen, desto kräftiger muß dieser hervorgehoben werden um seine Geltung zu

1 2 3

behaupten; in Abenddämmerung bedarf es eines ungleich größern Kraftaufwandes als in Abend. Das zartere griechische Ohr fühlte sich in solchen Fällen, die bei der Menge vielsilbiger Wörter sehr häufig waren, durch das Gewaltsame der Betonung beleidigt, wie

1 2 3 4

wenn in νεφεληγερετα die höchste Tonstufe über drei andere zu erheben war. Durch diesen Uebelstand bewogen schob man den Hochton so weit vor daß sein Uebergewicht auch am Schlusse des Wortes noch mit Bequemlichkeit merkbar gemacht werden konnte.

1 2 3

So wird in λαμβανομεν der logische Hochton der Stammsilbe der Schwierigkeit ihm zwei Tonstufen unterzuordnen aufgeopfert, und die zweite Silbe hochbetont, die nur eine folgende Tonstufe zu überwiegen hat: λαμβάνομεν. Diese Fähigkeit aber ihren Ton bis ans Ende des Wortes wirken zu lassen und dadurch seinen Hochton zu bilden ward auch höchstens noch der drittletzten Silbe zugestanden, und auch dieser nur wenn die letzte kurz ist; ist dieselbe lang, so hätte ihr Ton zu vielen materiellen Nachdruck um einen Hochton auf der drittletzten Silbe nicht zu übertäuben. Die asiatischen Aeoler nur hielten, so weit dies Gesetz es erlaubte, an der logischen Betonung fest; in den übrigen Dialekten gewann dagegen eine förmliche Neigung den Hochton nach dem Ende des Wortes vorzuschieben, großen Einfluß. Hatte ein musikalisches Bedürfniß einen so großen Sieg über die logische Betonung, so konnte diese begreiflicherweise um so leichter einem bloßen musikalischen Reize aufgeopfert werden. Denn nur ein solcher, der Reiz eines lebhaften andringenden Rhythmus, konnte bewirken, daß statt der logischen Betonung ἄγαθος, κάκος, die sich bei den asiatischen Aeolern erhielt, ἀγαθός, κακός üblich ward."

Eine Ausnahme im Deutschen, lebéndig statt lébendig, zeigt uns im Beispiel was bei den Griechen Regel geworden ist; ich möchte dem Grunde der leichtern Aussprache und des größern Wohlklanges, den Rieger anführt, indeß doch noch einen logischen

anreihen. Die mannichfaltigen Beziehungen des Geschlechts, des Casus, der Zahl, der Lage, der Zeit geben wir durch Artikel, Präpositionen, Hülfszeitwörter, während die Griechen sie alle in der Flexion der Endung des Wortes abhängen. Wir sagen: Sie beide möchten geliebt worden sein; der Grieche hängt an den Stamm φιλ alle diese Bestimmungen an und sagt: φιληθειήτην; da wird es schon nöthig die Endungen, in denen sich das alles ausprägt, nicht zu verschlucken, sondern zu betonen, und der Hochton, den man ihnen anfangs wol nur dann gab wenn gerade die Zahl, das Geschlecht, die Zeit besonders hervorgehoben werden sollte, ward um der Deutlichkeit der Rede willen allmählich stehend für sie.

Hatten nun die Griechen einmal aus musikalischer Rücksicht den Hochton des Worts verlegt, und wurden statt der Stammsilbe Endungen und Nebensilben betont, so war der Schritt leicht dies Gesetz des Wohlklangs und der Aussprache in der Poesie völlig und streng durchzuführen, und die Silben bei welchen die Aussprache länger verweilen muß, zu denen über welche sie kürzer dahingleitet, in ein regelmäßiges Verhältniß des Zeitmaßes zu stellen und zwei Kürzen einer Länge gleich zu achten, im Vers aber das Quantitätsprincip ausschließlich herrschen zu lassen. Εἰ καλος, εἰ σοφος, εἰ τις ἀγλαος ἀνηρ sagt Pindar; εἰ (wenn) ist lang, weil durch zwei Vocale gebildet, die Worte καλος und σοφος, durch kurze Vocale gebildet sind zwei Kürzen, und werden rasch ausgesprochen im Daktylus εἰ σοφός. εἰ καλός (–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑), obwol der Sinn (wenn einer schön und weise ist), gerade auf ihnen ruht. Die reinlogische Betonung wäre gewesen: εἰ σόφος, εἰ κάλος; in der Prosa hat sich aber der Ton von den Stammsilben schon hinweg auf die Endungen καλός und σοφός gezogen, er ist von dem begrifflich Bedeutenden schon hinweggetreten, und deshalb kann die Poesie es wagen die einzelnen Silben als musikalisches Material anzusehen. Unsere deutsche Betonung ist natürlich geblieben, sie folgt dem Sinn und Gedanken, und hebt die Silben hervor welche für den Begriff der Sache bezeichnend sind; würden wir sie in der Poesie verändern, so würden wir die eigene Sprache nicht mehr verstehen und nur ein Geräusch hören.

„Bei dieser Betrachtung", fährt Rieger fort, „öffnet sich ein tiefer Blick in den Gegensatz des griechischen und deutschen Geistes, der sich in allen culturgeschichtlichen Erscheinungen offenbart. In der Leichtigkeit womit das Griechische die logische Betonung aus

musikalischen Rücksichten preisgab, und in der Zähigkeit womit das Deutsche an ihr festhielt, liegt derselbe Gegensatz zwischen Auffassung der Dinge nach ihrer sinnlichen Erscheinung und ernstem Eingehen auf ihr geistiges Wesen, der sich in den Volksepen beider Nationen dadurch äußert daß das deutsche vom griechischen an plastischer Anschaulichkeit der Darstellung, aber dies von jenem an Tiefe und Kraft der Charakteristik übertroffen wird. Darin daß im griechischen Verse die Sprache einem engern und strengern Gesetze des Rhythmus unterworfen ward als in der Prosa, im deutschen aber ganz demselben, liegt derselbe Gegensatz des idealisch Stilisirten und des Realistischen, der das ganze Verhältniß zwischen griechischer und ursprünglich deutscher Kunst ausmacht, ein Gegensatz des Strebens nach Schönheit und nach Wahrheit, der in seinem Grunde mit dem vorhin dargelegten Eins ist.“ — Im deutschen Verse herrscht eben der Accent des Sinnes, herrscht das Geistige; der griechische Dichter nimmt die Leiblichkeit der Sprache als solche zu seinem Material um sie künstlerisch frei zu gestalten, das plastische Moment, die schöne Form des äußern Seins, zeigt sich hier wie in allen Zweigen und Gebieten hellenischer Thätigkeit.

Im Mittelhochdeutschen hielt die Verskunst sich nur an die Hebungen und ihre Zahl, die Kürzen oder Senkungen konnten vor- und nachstehen, oder auch fehlen; aber diese Feinheit verlor sich in dem formlosen Knittelvers, und da trat Opitz durch sein Beispiel und Gesetz mit der Neuerung auf: fortan nach dem Vorgange der Alten regelmäßige Rhythmen durch Jamben und Trochäen zu bilden und die Längen und Kürzen durch nachdrücklich hervorgehobene oder flüchtig gesprochene Silben zu ersetzen. Die Nachbildung griechischer Rhythmen und Versformen ward also von Klopstock mit Fug so begonnen daß er an die Stellen der Längen und Kürzen accentuirte und unbetonte Silben setzte, die wir eigentlich nicht messen, sondern wägen. Außer der Accentsilbe nahm Voß alle Stammsilben als lang, sodaß er Jahrhundert nicht mehr ⏑–́⏑, sondern ––́⏑ maß; gewichtige Bildungssilben, wie heit, bar, haft wurden mittelzeitige genannt und nach Bedürfniß lang und kurz gebraucht; sie eignen sich für die zweite Länge im Spondäus (fruchtbar, mannhaft). Gibt man der einen Stammsilbe, die den Hochton nicht hat, eine accentuirte Stelle im Vers, setzt man sie in die Arsis, oder eine hochbetonte in die Thesis, so entsteht ein neues Element von Kampf und Versöhnung,

ein neues Analogon des Septimenaccordes in der Sprache, und der Leser muß hier durch eine schwebende Temperatur helfen, die im Vortrag den Hochton mildert, den Tiefton steigert. Dann kann der Vers, wenn diese Conflicte nicht zu häufig werden, wodurch sie ihn verzerren, durch sie an lebendiger Schönheit und Ausdruck gewinnen. So haben Schlegel und Platen ihre Hexameter ohne Trochäen gebildet, und Wiedasch ging mit vielem Glück in seiner Homerübersetzung auf ihrer Bahn. Sagt Platen im Pentameter:

Während des Meers Abgrund klar wie ein Spiegel erscheint,

so erfordert die gewöhnliche Betonung den Accent auf Ab (Ábgrund), der Vers ihn auf gründ; der Leser muß die erste Silbe etwas schwächen, die zweite etwas erhöhen. Sage ich:

Furchtbar risse der Tod uns Liebende selbst voneinander,

so sind die beiden Längen in Furchtbar in dem gewöhnlichen Verhältniß von Arsis und Thesis; sage ich dagegen:

Risse der Tod furchtbar uns Liebende selbst voneinander,

so ist nun die erste Silbe desselben Wortes die Thesis des zweiten, die zweite Silbe die Arsis des dritten Spondäus, das Wort wird nicht blos zwei verschiedenen Füßen zugetheilt, sondern es muß der Ton seiner ersten Silbe auch erniedrigt, der der zweiten erhöht werden.

Aehnlich lesen wir bei Schiller in der Glocke den Vers:

Doch köstlicheren Samen bergen

nicht ◡—́◡—́◡—́◡—́◡, sondern ◡—̋◡◡◡—́◡—́◡, also daß wir auf die Silbe köst einen solchen Nachdruck legen daß sie den drei folgenden Kürzen die Wage hält, oder daß das Gewicht welches der Silbe er abgeht, jener noch zugelegt wird; ähnlich lassen wir eine schwebende Mitte hören zwischen dem trochäischen Gang und einem raschern Rhythmentanz, zwischen

—◡—◡—◡—◡
—◡—◡—◡—

und

—◡ ◡◡—◡ —◡
—◡— —◡◡—

wenn wir lesen:

Lieblich in der Bräute Locken
Spielt der jungfräuliche Kranz.

In seinen physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst hat Ernst Brücke dargethan daß der Accent als die nachdrückliche Betonung einer Silbe durch Verstärkung des Ausathmungsdruckes erzeugt wird. Beim Sprechen setzen wir die Muskeln in Thätigkeit mittels welcher wir die Luft der Lungen zur Stimmritze hinaustreiben, Rumpfmuskeln welche unsere Brusthöhle verengen können. Für das ruhige Ausathmen bei geöffneter Stimmritze ist keine besondere Muskelaction nothwendig; sie erfolgt von selbst durch Freiwerden der elastischen Kräfte die beim Einathmen aufgespeichert worden sind; sobald wir aber sprechen oder singen, so beginnen die Muskeln, welche die Brusthöhle erweitern oder verengen können, ihr Spiel, und lassen, bald jene elastischen Kräfte verstärkend, bald ihnen entgegenwirkend, die Luft der Lungen bald unter schwächerm bald unter stärkerm Druck zur Stimmritze hinfließen. Der stärkere Druck macht den Ton lauter, und diese Lautverstärkung ist der Accent. Da sich bei stärkerm Druck zugleich die Stimmbänder mehr spannen und nähern, so erfolgt mit dem Accent auch eine Erhöhung des Tons. Nach der Stärke des Ausathmungsdrucks unterscheidet man Accente erster und zweiter Ordnung, als Hochton und Tiefton, die man mit ´ und ` bezeichnen kann: Hóchmùth, Váterlànd. Die Silbengruppen aus welchen die Verse aufgebaut werden, die Versfüße, werden durch Hebung und Senkung der Stimme, Arsis und Thesis, unterschieden; aber auch die Hebungen sind solche erster und zweiter Ordnung, und jene sind diejenigen welche den Ictus haben, wie die männliche Cäsur im Hexameter und Pentameter, und für sie hat man hochtonige Silben zu wählen um den Charakter des Verses kennbar zu machen.

Wie das Auge beim Tanz, beim Wellenschlage durch die periodische Wiederkehr gewisser Bewegungen befriedigt wird, so das Ohr durch die symmetrischen oder ebenmäßigen Bewegungen in Hebung und Senkung der Stimme. Daß der Ictus in iambischen und trochäischen Versen wechselt, ist kein Fehler, sondern bewahrt sie vor Eintönigkeit, wenn er bald den einen bald den andern Versfuß trifft:

> Kéiner hat wie ích im Herzen
> Ímmerdar dein Bíld getragen;
> Eine Bráut war ích im Geiste,
> War's in Wónne, war's in Thránen.

Bei Wörtern wie wunderlich, verhalten sind die Senkungen nicht gleich, die Schlußsilbe erhält etwas mehr Nachdruck als die tonlose Mitte, und kann deshalb, wenn sie in der Arsis steht zu einer Hebung zweiter Ordnung verstärkt werden, taugt aber doch nur für die Arsis zweiter Ordnung, nicht für den Ictus.

Brücke bemerkt sehr richtig: „Ein Accent zweiter Ordnung wie in Wirthshäuser, fabelhaft soll nie in der Weise unterdrückt werden daß man eine solche tieftonige Silbe als Kürze in die Thesis setzt (die Wörter also daktylisch gebraucht); denn man würde dann in einer der guten Aussprache nachtheiligen Weise über sie hinwegeilen müssen. In die Thesis müssen zwar tieftonige Silben oft gesetzt werden, aber sie dürfen daselbst nur als Längen stehen, denn dann hat man Zeit ihnen durch die Dauer, durch Ausruhen auf ihnen das zu ersetzen was ihnen an Athmungsdruck abgeht. Ausharren und verstärkter Athmungsdruck sind beides Momente vermöge welcher eine Silbe gewichtiger ins Gehör fällt, neben andern im Flusse der Rede hervortritt, und deshalb kann ein Mangel im Ausathmungsdrucke, der durch den Rhythmus bedingt ist, durch Ausharren auf der so geschwächten Silbe einigermaßen ersetzt werden."

Wenn Platen von Goethe's Hermann und Dorothea sagte:

Holpricht ist der Hexameter zwar, doch wird das Gedicht stets
Bleiben der Stolz Deutschlands, bleiben die Perle der Kunst,

so bemerken wir: der Hexameter Goethe's ist nicht holpricht, sondern lässig, und dieser Pentameter Platen's ist verwerflich, denn er zerrüttet die natürliche Aussprache, die Deútschlands erfordert, nicht Deutschlánds, wie wir nach dem Rhythmus lesen müssen, wenn der Vers zur Geltung kommen soll. Nicht minder tadelnswerth sagt Platen von einem Gemälde:

Schönere wurden gemalt, keine vollendeteren;

die Schlußsilbe ist zu tonlos für den Ictus.

Daß man den Tiefton an die Stelle des Hochtons im Verse bringt, ist an sich nicht verwerflich; Voß in seiner Zeitmessung der deutschen Sprache verweist auf Anfänge des Hexameters wie: Dieser erwarb Reichthúm, Schweift im Gebirg einsám, und fügt hinzu: „Ein so umgestellter Spondäus gewinnt dadurch an Kraft daß theils die schwächere Länge durch den Stoß des Rhythmus sich verstärkt, theils die von Natur stärkere mit Gewalt in der

Senkung gehalten gleichsam aufschwillt und den Takt ausdehnt. Hierzu kommt die schöne Abwechslung des Tons, der sonst allzu oft die Hebung des Verses träfe. Nur gebe der Vorleser der gesenkten hochtonigen Länge ihr volles Recht an Dauer und Ton. Auch der Musiker wisse sie in den schwächern Takttheilen durch Höhe und kräftige Harmonie zu ehren."

Ihr volles Recht? Ich möchte doch lieber sagen: Der Vorleser verstärke etwas den Tiefton und lasse den Hochton etwas minder stark laut werden. Ich verglich das bereits der schwebenden Temperatur in der Stimmung der Instrumente. Mäßig angewandt und gut vorgetragen verhindert der Kampf von sprachlich natürlichem und rhythmischem Accent, von Tiefton und Ictus das Leiermäßige im Vers, und kann den Sinn selbst veranschaulichen. Wenn Schlegel einen Hexameter schließt „Der Wog' Abgründe", so stellt uns der Apostroph und der veränderte Accent selbst einen Augenblick vor einen Abgrund, über den wir hinaus müssen. Das gewaltsame Anschwellen der Thesis unter dem Einflusse des Ictus und in der Bewältigung des Hochtons durch die Einfügung in die zweite Stelle übt oft eine malerische Wirkung, wie in dem Vers von Voß: Brausender steigt Meerflut im Orkan. Oder: mit großer Gewalt fortschieben.

In unserer Aussprache verweilen wir keineswegs doppelt so lang auf dem gedehnten Vocal wie auf dem kurzen, es ist auch da ein großer Unterschied zwischen Längen und Kürzen, zumal wenn hier kein oder ein Consonant, dort zwei oder mehrere hinzukommen. Auf, aus, ei in einerlei sind mittelzeitig, stehen aber am besten als Längen in der Thesis oder außer dem Ictus. In Entschwinden ist die erste Silbe tonlos, aber die vielen Consonanten verlängern die Aussprache, und so möchte ich einen Hexameter nicht anfangen: Laß dir entschwinden, da auch dir mittelzeitig ist, eher geht: Lasset entschwinden, besser: Laß entschwinden. Die Positionslänge existirt auch im Deutschen, aber der Accent waltet vor, und so tritt die Dehnung der Zeit in der Aussprache zurück hinter das Gewicht das der Nachdruck des Sinns auf die Silbe legt; vernachlässigen wird der Verskünstler jene nicht dürfen, aber es wäre falsch sie von der antiken Sprache unmittelbar übertragen zu wollen.

Es sind die Arsengipfel, die Hebungen mit dem Ictus, die dem Hörenden den Vers markiren; sie sind richtig zu vertheilen, für sie die Silben so zu wählen daß auch der Nachdruck des

Gedankens auf ihnen ruht, daß sie der gewöhnlichen Aussprache gemäß sind oder durch die schwebende Temperatur nahe gebracht werden können. Innerhalb derselben herrscht freiere Bewegung.

Im schroffen Gegensatze zu der griechischen steht die Poesie der Hebräer. Da ist es einzig der Gedanke welcher gegliedert wird; der innere Rhythmus der Idee, die als Satz und Gegensatz, als Grund und Folge dargestellt wird, spiegelt sich im Parallelismus der Rede, ohne daß in ihr ein besonderer Tonfall regelnd wiederkehrt; es genügt daß ein Glied dem andern an Gewicht und Umfang ungefähr entspreche. So heißt es:

Er spricht, so geschieht's,
Er gebeut, so steht's da.

Gott sprach: Es werde Licht,
Und es ward Licht.

Sitzet nicht wo die Spötter sitzen,
Noch wandelt im Rathe der Gottlosen.

Dies rein Innerliche, dies Ebenmaß der Gedanken ist Princip der hebräischen Poesie. Sie ist nach Herder's trefflichen Erörterungen ein kurzer und einfacher Chorgesang von Strophe und Antistrophe. „Die beiden Glieder bestärken, erheben, bekräftigen einander in ihrer Lehre oder Freude. Bei Jubelgesängen ist das offenbar; bei Klaggesängen will es die Natur des Seufzers und der Klage; das Athemholen stärkt gleichsam und tröstet die Seele; der andere Theil des Chors nimmt an unserm Schmerze Theil und ist das Echo unsers Schmerzes. Bei Lehroden bekräftigt ein Spruch den andern: es ist als ob ein Vater zu seinem Sohne spräche und die Mutter es wiederholte. Bei Gesängen der Liebe gibts die Sache selbst, sie will süßes Geschwätz, Wechsel der Herzen und der Gedanken. Sobald sich das Herz ergießt, strömt Welle auf Welle."

Indeß hat die Entzifferung der Hieroglyphen Aegyptens, der Keilinschriften Mesopotamiens erkennen lassen daß auch dort schon der Parallelismus herrschte, und wenn ich sagte daß für die geistigen Hebräer der Gedankenrhythmus das Naturgemäße war, so deutete ich diese poetische Form, als ich sie bei den Aegyptern entdeckte, sofort als architektonisch und damit wieder dem Nationalsinn und dem herrschenden Stilgepräge auch der bildenden Kunst gemäß. Die Rede wird gegliedert und symmetrisch aufgebaut. So heißt es in einer Inschrift vom König Sethos:

Deine Streitaxt war über den Thoren aller fremden Länder,
Ihre Fürsten wurden durchbohrt von deinem Schwerte.

Von Ramses III. heißt es:

Der König ist wie ein Löwe in den Bergen,
Sein Brüllen läßt die Ebne erzittern.

Er trägt das Land mit der Kraft seines Rückens,
Und der Glanz der Sonne ist geoffenbart in seinen Lenden.

Wird mir nicht Einlaß, sagt Istar im babylonischen Epos,

So zertrümmr' ich die Pforte, zerbreche die Riegel,
Zerschmettre die Schwelle, zerschlage die Thore.

In mesopotamischen Lehrsprüchen heißt es:

Wer nicht fürchtet seinen Gott wird dem Rohr gleich abgeschnitten,
Gleich dem Stern des Himmels zieht er ein den Glanz,
Gleich Wassern der Nacht verschwindet er.

In dem Himmel wer ist erhaben? Du. Du allein du bist erhaben.
Auf der Erde wer ist erhaben? Du. Du allein du bist erhaben.

Oder in einem Gebet:

Gott du mein Schöpfer, ergreife meine Arme,
Leite meines Mundes Hauch, leite meine Hände,
O Herr des Lichts!

Herr, deinen Diener laß nicht sinken,
In der tosenden Wasserflut ergreife meine Hand.

Wie sich die Bewegung des Lebens in Spannung und Lösung, in Hebung und Senkung ergeht, so läßt dieser Gedankenrhythmus die Beziehung, das Ineinanderwirken, das Sichentsprechen der aufstrebenden und abwärts gehenden Welle deutlich werden und macht das Gesetz im symmetrischen Wechsel kund; in jeder Verszeile ist Hebung und Senkung, aber in der ersten waltet die Spannung, das Einathmen, in der zweiten die Lösung, das Ausathmen vor. Und der den Gedanken in doppelter Form ausprägende Parallelismus bezeichnet damit den Inhalt als beziehungsreich und bedeutungsvoll, sodaß er durch die Wiederholung dem Gemüth sich einprägen soll. Rosenkranz hat damit den feierlichen Ton in der hebräischen Poesie in Verbindung gebracht: Die Himmel sollen dem Wort horchen und die Erde der Rede lauschen. Ich halte beides fest, das Vorwiegen des Geistigen und das Archi-

tektonische; denn gerade in der Jugendzeit der Völker war das Lautgefühl und die Bildlichkeit der Worte noch lebendig, und so war es nicht nöthig das musikalische wie das plastische Element der Sprache durch die Kunstform empfindlich und anschaulich zu machen, es genügte daß die Macht des Geistes in dem sinnlich frischen Material sich ordnend bewährte. Verwelkt diese sinnliche Frische, dann erfordert die Kunst ein völligeres Entsprechen des Innern und Aeußern, des Inhalts und der Form dadurch daß das Gleichmäßige auch hörbar wird, sei es in demselben Rhythmus der beiden Glieder, wie in der antiken Poesie durch das gleiche Versmaß, sei es so daß die bedeutendsten Wörter durch den gleichen Klang des An- oder Auslautes aufeinander bezogen, oder durch den Reim die Enden der beiden Zeilen aneinandergeknüpft werden, wie in der nordischen, in der romantischen Dichtung. Dann aber wird der Inhalt zugleich freier, denn er kann nun viel mannichfacher sein und die Einheit wird doch vernehmlich; der Gedankenparallelismus macht vielfältiger Bewegung und Entwickelung Platz, die von dem gleichen Maße beherrscht wird und harmonisch zusammenklingt. Im Lehrspruch, im Empfindungsausdruck ist die symmetrische Doppelspiegelung eines Gedankens oder Gefühls von entschiedener Wirkung; eine Erzählung aber in dieser Wiederholung des Thatsächlichen vorgetragen würde gar bald schleppend und ermüdend erscheinen; die zum Ziel strebende dramatische Rede will sich nicht so drehen und wenden; hier verlangen wir mehr Einfachheit, mehr Freiheit.

Auf Wortspiele und Reimklänge war man im Hebräischen längst aufmerksam, daß sie auch im Aegyptischen beliebt waren, hat Ebers jüngst dargethan. Wie wir Gut und Blut, Wind und Wetter zusammenstellen, so thaten auch sie; Glänzende, guter Gaben Gebieterin! übersetzt Ebers die Anrede an eine Göttin, und bemerkt daß der Endreim gelegentlich auch im Altägyptischen vorkomme, wie bei den Griechen, aber noch nicht principiell wie in spätern koptischen Gesängen.

Auch im Mongolischen finden wir den Parallelismus. Es heißt in einem Trauerlied auf Dschingis-Khan:

Als ein Falke schwebtest du daher, mein Herrscher,
Auf knarrendem Wagen rolltest du dahin, mein Herrscher.

Wie ein siegreicher Habicht flogst du daher, mein Herrscher,
Wie ein unerfahrnes Füllen stürztest du dahin, mein Herrscher.

In dem letzten Paar beginnt und schließt jede Zeile auch mit denselben Worten, im ersten beginnt sie mit gleichen Anfangsbuchstaben. Häufig bezeichnet der gleiche An- und Auslaut die Zusammengehörigkeit; so in einem Spruche von Dschingis-Khan selbst:

Die begonnene That vollenden ist der Kern der That,
Des wahrhaft'gen Mannes Gemüth steht fest im Rath.

Das Auf- und Absteigen des Rhythmus erhielt sein festes Maß im saturninischen Vers der Römer: drei Jamben mit einem Nachschlag bilden die erste, drei Trochäen die zweite Hälfte:

◡—◡—◡—́◡ | —́◡—◡—◡

So lautet die Inschrift des Scipionengrabes:

Cornelius Lucius Scipio der Bärt'ge,
Des Vaters Gnäus Sohn, ein Mann von Kraft und Weisheit,
Deß Wohlgestalt der Tugend völlig angemessen,
Aedilis, Consul, Censor war er nacheinander,
Tarasia, Sisaura, Samnium bezwang er.

Jene neuen Elemente der Poesie, Alliteration, Assonanz und Reim, fassen wir jetzt in das Auge. Hierüber haben wir ein höchst geistvolles Schriftchen von Poggel, das im Wesentlichen mit meinen Ideen übereinkommt und an das ich mich daher gern anschließe.

Unsere Sprache stellt oft verwandte Wörter zusammen, die mit gleichem Anfangsbuchstaben beginnen; das Entsprechende derselben prägt sich dadurch innerlich und äußerlich ab, die Uebereinstimmung des Innern und Aeußern ist aber ein wesentlicher Grundzug aller Kunst. Wir sagen: Mann und Maus, Haus und Hof, Wind und Wetter, Lust und Liebe, Wort und Werk, und verknüpfen ebenso auch polarische Gegensätze wie Leid und Lust, Wohl und Weh. Nox et nebula, Nacht und Nebel stellt auch der Lateiner zusammen. Das Beiwort verstärkt sich stabreimend: bitterbös, grasgrün, rosenroth. Das R aber wird durch eine rollende Bewegung der Zunge gebildet, und dient daher für deren Bezeichnung, es steht in rasch, Roß, Rad, rauschen an seinem Ort; das L gibt sein Wesen kund in dem indischen li, welches fließen bedeutet, und eignet sich für das Lispeln der Liebe. Die Aehnlichkeit von stumpf, steif, starr, stumm, störrisch, stet ist klar genug. In der classischen Walpurgisnacht schnarren die Greife den Mephistopheles an:

Niemand hört es gern
Daß man ihn Greis nennt. Jedem Worte klingt
Der Ursprung nach wo es sich her bedingt:
Grau, grämlich, griesgram, gräulich, Gräber, grimmig,
Etymologisch gleicherweise stimmig,
Verstimmen uns.

Man denke an die Verse des Nibelungenlieds:

Er schlug ihm gewaltig geschwinden Schwertesschwang.
Da gilt's ein Helmverhauen von guter Helden Hand.

Oder an Schiller's:

Und hohler und hohler hört man's heulen.

Das Ohr verweilt bei dem gleichen Klang, während der innere Sinn auf eine ähnliche Vorstellung gerichtet ist; der Grundeindruck wird verstärkt, indem in mannichfachen Worten derselbe wieder durchklingt. Viele Wörter haben eine Symbolik in ihrem Klang: wir fühlen etwas Anderes, wenn wir „plump, dumpf", und wenn wir „hell, klar", hören. So deutet nun Poggel die bekannte Alliteration aus dem Hohen Lied von der Einzigen. Als Bürger die Seligkeit seines Zustandes schildern wollte, griff er nach dem vollkommen angemessenen Wort: Wonne. Nun wünschte er den Ausdrücken, welche er zur nähern Ausführung heranzog, etwas von dem weichen holden Klang dieses Wortes; er wiederholte das W und der Ton der Rede stimmt zum Inhalt:

Wonne weht von Thal und Hügel,
Weht von Flur und Wiesenplan,
Weht vom glatten Wasserspiegel,
Wonne weht mit weichem Flügel
Des Piloten Wange an.

Der Gleichklang des Anlautes heißt in der altdeutschen Dichtung Stabreim, und war die künstlerische Form unserer heidnischen Poesie, wie sich dieselbe in der Edda erhalten hat. Die bedeutendsten Wörter eines Satzes werden durch ihn verbunden, gewöhnlich drei, von denen das letzte das hauptsächlichste ist, zu dem die andern hinstreben. So stehen die sinnschweren Worte wahlverwandten Klanges wie starke Säulen, die verbunden durch die andern Worte das Gebäude der Rede tragen. Z. B. aus Simrock's Eddaübersetzung:

Leid für Lust ward dir zum Lohn.

Frisch und freudig sei des Freien Sohn
Und kühn im Kampf.

Witz und Waffen wisse zu brauchen
Wer vor allen der Erste sein will.

Da hab' ich den herbsten Harm empfunden,
Als die leuchtenden Locken Schwanhildens
In den Staub stießen stampfende Rosse.

Der Stabreim verlangt eine kurzgedrängte Darstellung des Wesentlichen; wo dem Dichter diese Schlagkraft fehlt die mit wenig sinnschweren Worten viel sagt, wo er vielmehr redselig sich gehen läßt oder ins Kleine und Feine ausmalt, da wird er um die anlautenden Worte zu finden gar leicht ins Breite gelockt und weitschweifig, durch Weitschweifigkeit langweilig. Andererseits führt der Stabreim zu stehenden Redensarten, wie sie in Kind und Kegel, Mann und Maus aus dem Alterthum in die Gegenwart hereinklingen, und damit zur Erstarrung. Er bleibt in unserer Sprache, wie ihn auch unsere großen Dichter verwerthen, ein gelegentlich mitwirkendes Kunstmittel. Ueberraschend ist wie Goethe im Parcenlied der Iphigenie den Ton der Edda traf:

Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht!
Sie halten die Herrschaft in ewigen Händen
Und können sie brauchen wie's ihnen gefällt!

Da ist in der zweiten Zeile auch die Alliteration des H dreifach da.

Die Assonanz ist die Wiederkehr desselben Vocals, z. B. „hohe Sonne"; „wenn ich, liebe Lili, dich nicht liebte". Rascher Wechsel der Vocale erregt und belebt die Empfindung, während häufige Wiederholung eines und desselben Klanges sie auf ihm ruhen läßt. Uhland gibt uns die Wirkung der unterschiedlichen Lautklänge durch den Contrast zu spüren, wenn er singt:

Der König furchtbar prächtig wie blut'ger Nordlichtschein,
Die Königin süß und milde als blickte Vollmond drein.

Oder Bürger:

Wann die goldne Frühe neugeboren.

Die Spanier, deren Sprache eine Vocalsprache ist, lieben in ihren Romanzen wie in ihrem dramatischen Dialog der Rede dadurch eine bestimmte Farbe zu geben daß ein und derselbe Vocal in der

letzten betonten Silbe jedes Verses oder stets des zweiten Verses gehört wird. Die drei Grundvocale sind u a i, sie erheben sich aus der Tiefe zur Höhe, a ist die gleichschwebende Mitte; es ist in ihnen ein Aufgang vom dunkeln Grund zum klaren Tag der Wahrheit, zum Licht der Liebe. Das o steht zwischen u und a wie die braune Farbe zwischen schwarz und roth, es ist schwerer wenn gedehnt, wie in Tod, Gebot, offener und heller in seiner Kürze, z. B. voll, Sonne, Horn. Das e vermittelt den Uebergang von a zu i, und verkündet seinen Charakter in Leben und Streben. Klingt nun ein Vocal an dem Ende mehrerer Verse immer wieder, so verbreitet sich seine Klangfarbe über das Ganze. Bei Tirso di Molina sagt z. B. Don Juan in Dohrn's Uebersetzung:

Himmel steh mir bei! Der Schweiß
Ueberläuft mich wie ein Strom,
Und doch ist mein Innerstes
Wie erstarrt von scharfem Frost!
Als er meine Hand ergriffen
War die Kraft des Druckes so,
Daß ich an die Hölle dachte,
Denn die Glut war übergroß.
Und dagegen als er sprach,
Haucht' er von sich solchen Frost,
Wie wenn aus dem tiefsten Abgrund
Eine Eiseskälte zog.

Die spanischen Romanzen haben zur Form den achtfüßigen Trochäus, der in zwei Theile zerfällt; der letzte Fuß lautet stets in demselben Vers aus, welcher damit dem Ganzen seinen hellern oder dunklern Klangcharakter aufprägt. Z. B.:

Don Rodrigo, Spaniens König, ließ zu seiner Krone Glanz
Ein Turnier durchs Land entbieten nach Toledo seiner Stadt,
Ritter an die sechzigtausend trafen dort sich auf dem Plan u. s. w.

Oder:

„Mein Gefährte, mein Gefährte, treulos war mein süßes Lieb,
Treulos mit dem schlechten Manne, daß es doppelt Qual mir bringt,
Darum will ein Mohr ich werden, will ins Land der Mohren ziehn,
Und mit seinem Leben büßen soll mirs drüben jeder Christ" — u. s. w.

Dagegen ist der düstere Inhalt in der portugiesischen Romanze vom Grafen Yanno in Schack's Uebersetzung treffend mit der Assonanz auf u bezeichnet:

Die Infantin weinte, weinte und sie hatte Grund dazu;
Daß sie unvermählt geblieben schuf ihr Kummer und Verdruß.

Schluchzen weckt den König; sie beklagt ihre Ehelosigkeit, sie klagt den Yanno an, daß er ihr einst Treue geschworen, dann aber ein anderes Weib genommen. Der König läßt ihn rufen:

„Nicht mit Königstöchtern übt man wie mit niedern Weibern Trug.
Tödten mußt du deine Gattin und mein Eidam wirst dann du.“
„Herr und König, ich sie tödten die sich keiner Schuld bewußt?
Nie vergäbe Gott auf Erden noch im Jenseit solche Schuld.“
„Sterben muß die Gräfin, Unheil stiftete sie ja schon genug.
Bringt in dieser goldnen Schüssel mir das Haupt getrennt vom Rumpf.“

In stummem Leid kehrt Yanno heim; die Gattin fragt ihn nach des Kummers Grund, sie will seinen Schmerz theilen, sie will lieber sterben als ihn so bekümmert sehen. Als sie hört daß der König ihren Tod verlange, will sie wie eine keusche Jungfrau bei ihren Eltern leben, ihr Kind dort aufziehen; — aber der König will ja ihr Haupt auf der Schüssel haben. Sie will in ein Kloster gehen, im einsamen Thurm wohnen; — der König will ihr Haupt, getrennt vom Rumpf. Der König selber erhebt den Ruf danach. Da sagt sie den Rosen und Nelken ihres Gartens Lebewohl, da legt sie den Säugling noch einmal an die Brust:

„Eine gute Mutter, die dich innig liebte, hattest du,
Morgen hast du eine böse, sei sie auch von Königsblut.“

Horch die Glocken läuten! Jesus! Welches Sterben thut das kund?
Antwort gibt darauf, o Wunder, so der Säugling an der Brust:
„Die Infantin ist gestorben wegen ihrer schweren Schuld:
Ein beglücktes Paar zu scheiden solche That hat Gott verflucht.“

Ferdinand Wolf, der gründliche Romanzenforscher, hat sich über diese Form so ausgesprochen: „Es ist keine Frage daß durch die absichtliche Vermeidung des vollen Einklangs und durch dessen Verwandlung in blos vocalischen Anklang die in ganzen Romanzen festgehaltene ermüdende Eintönigkeit in einen durch die Verhüllung um so reizender durchklingenden Accord aufgelöst wurde; so nur, indem nicht mehr mit den Hammerschlägen der einförmigen Consonanz, sondern mit den Guitarrenklängen der vielgestaltigen Assonanz das Ganze zusammengehalten wurde, konnte was ursprünglich nur zur Befriedigung des natürlichen Bedürfnisses eines vernehmbar gemachten Rhythmus diente, zum künstlerisch ver-

feinerten Genuß an einer die absichtliche Dissonanz und Losheit übertönenden und bindenden und daher durch den Contrast erhöhten Harmonie gemacht werden." Aber nur in der spanischen Sprache; im Deutschen wirkt der bloße Vocalklang zu wenig bei der Consonantenfülle. Um eine ähnliche Wirkung wie im Spanischen zu erzielen hat Brentano in seinen Romanzen vom Rosenkranz, Rückert in seinen griechischen Tageszeiten den gleichen Vocal durch das ganze Gedicht beibehalten, aber stets zwei Worte reimen lassen: Strom, Dom, Floß, Genoß, noch, hoch.

Das Deutsche, welches die Mitte hält zwischen dem Spanischen und den Consonantsprachen, wie das Polnische, Russische sind, verlangt die Verstärkung durch die Gleichheit der Endconsonanten, und das gibt den Reim. Auch hier verbindet die sprichwörtliche stehende Redensart verwandte Vorstellungen durch den gleichen Klang: Gut und Blut, Rath und That, Freud und Leid, weben und leben. So entspringt der Reim aus dem künstlerischen Streben bei dem Denken ähnlicher Vorstellungen auch dem Ohr einen ähnlichen Klang zu geben, die innere Beziehung zweier Sätze oder Zeilen auch äußerlich laut werden zu lassen, und durch die Harmonie des Geistigen und Sinnlichen das Gemüth zu befriedigen. Wir sagen demgemäß: das ist ungereimt, für: ein Widerspruch; oder: wie soll ich das zusammenreimen? für einsehend verbinden. Der Reim steht am Versende, und weil sein Ton wiederholt wird, so gibt er dem Ganzen seinen Klangcharakter; auch die Vorstellungen der Reimwörter werden dadurch ebenso wohl hervorgehoben als aufeinander bezogen, und das Dazwischenliegende wird mit ihnen verschmolzen. Stellt man deshalb bedeutungslose Wörter in den Reim, so entsteht ein Widerspruch, ein Misbehagen, indem der Klang ein Anderes hervorhebt als der Gedanke; harmonirt aber beides, so haben wir das Wohlgefühl der Liebeseinheit alles Unterschiedenen, das eben jede Kunst in uns erwecken will.

Nie hat ein Dichter so vortrefflich gereimt wie Goethe. Man schlage nur seinen Faust oder seine Gedichte auf, wo man will, und man wird finden wie er auch durch sinnlich nachahmende Fülle der Reimlaute zu wirken versteht. Z. B.:

Sieh, diese Sehne war so stark,
Das Herz so fest und wild,
Die Knochen voll von Rittermark,
Der Becher angefüllt.

Poggel citirt ein Lied Mignon's aus Wilhelm Meister:

Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude
Seh' ich am Firmament
Nach jener Seite.
Ach, der mich liebt und kennt
Ist in der Weite!
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide!
Nur wer die Sehnsucht kennt
Weiß was ich leide!

Er bemerkt dazu: „In den Reimklängen dieses Gedichtes, den abgebrochenen harten Lauten: trennt, brennt, kennt, und den weich und innig andringenden: leide, Freude, weide, liegt etwas dem Gefühl der Sehnsucht durchaus Analoges. Der erste Laut entspricht dem schneidenden Schmerz, welcher mit der lebendigen Vorstellung des unbefriedigten Verlangens verbunden ist, der zweite dem weichen tiefen Anklange der sich immer wieder erzeugenden Sehnsucht. Indem nun diese zwei Klänge jedesmal im höchsten Ictus der Strophe stehen und Gehör und Gefühl des Lesers auf sich hinziehen und mit steigender Heftigkeit durch seine Seele tönen, erhält das ganze Gedicht eine solche Eindringlichkeit, musikalische Kraft und Wahrheit, daß es sich unvertilgbar in das Gemüth prägt, wie der Klageton einer vor Sehnsucht sterbenden Liebe selbst."

Wie herrlich ist auch jenes andere Lied Mignon's:

Kennst du das Land wo die Citronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorber steht?
Kennst du es wol? Dahin, dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Während die malerischen Beiwörter die ganze Wonne des südlichen Himmels vor uns entfalten, tönen die vollen Reime: blühn und glühn uns ins Ohr; die Vocalisirung ist voll Wechsel und Wohllaut; Wind und weht, still und steht alliteriren in den Versen, die die Bewegung und die Ruhe ausdrücken, was durch das w und das st symbolisirt ist; das sehnende Streben nach einem fernen

Ziel greift zum Jambus, und keine Cäsur unterbricht ihn, vielmehr hebt ein Ruhepunkt in der Mitte seinen Gang noch klarer hervor.

Folgende Verse von Heine stellen ebenfalls gerade das Wort auf das es ankommt in den Reim:

Anfangs wollt' ich fast verzagen,
Und ich glaubt' ich trüg' es nie:
Und ich hab' es doch getragen,
Aber fragt mich nur nicht wie.

Komisch wirkt der Reim, wenn er das Seltsamste zusammenreimt, was gar nicht zu passen oder ganz entlegen zu sein scheint. So sagt Heine:

Von Köln bis Hagen kostet die Post
Acht Thaler sechs Groschen preußisch;
Die Diligence war leider besetzt
Und ich kam in die offene Beichais'.

Oder:

Und wenn auch ein Brutus unter uns wär',
Vergebens würd' er den Cäsar suchen;
Wir haben gute Pfefferkuchen.

Oder seine Verse an den zum Parlamentsredner gewordenen Jugendfreund Christiani:

In der Fern hör' ich mit Freude
Wie man voll von deinem Lob ist,
Und wie du der Mirabeau bist
Von der Lüneburger Heide.

Byron's Don Juan ist besonders reich an diesen komischen Reimen, und Gildemeister hat sie mit vielem Geschick und Glück im Deutschen nachgebildet.

Besonders durch überraschende Reime auf Namen erzielt man leicht einen komischen Effect. Heyse sagt: Europa — faux pas; Gildemeister Korczuczin — vorzuziehn, das Fell übers Ohr zu ziehn; Koluftis — Schuft hieß (Don Juan VII, 17). Einem Manne der sich über solche Reime ärgerte, weil er sie nicht fertig brachte, sagte ich in jungen Jahren:

Wenn dir beim Dichten just das Denken ausgeht,
So wage mit der Sprache den Gewaltstreich;
Wenn urgewalt'ger Reime stolzer Braus weht,
Wer fragt da noch ob auch der Sinn gehaltreich?

Wenn nur ein mächtig tönend Wort voraussteht
Und dann ein ungewöhnliches ihm schallt gleich!
Selbst Goethe, fühlt' er sich einmal das Herz bang,
Rief nach des Lebens, nach des Wortes Erzklang.

Von der stetigen Wiederkehr der Wogen die an der Küste sich brechen hat die französische Sprache den Ausdruck Refrain für die Wiederholung einzelner Worte oder Zeilen genommen, die stets im Wandel und Wechsel der Rede wiederkehren, und ihm dadurch Halt geben daß sie die Grundstimmung immer wieder hervorheben oder alles in sie einmünden lassen. Das Volkslied liebt diese Weise. Bald sind es Freuden- oder Schmerzensrufe, Juchheißa oder Ach und O, in welche die Empfindung jeder Strophe aushallt, bald ist es das Röslein, Röslein, Röslein roth, Röslein auf der Heide, dessen Bild sich uns immer wieder vor Augen stellt; oder es tritt der Jüngling mit der Mahnung seiner Mutter an ihn als der bleibende Mittelpunkt der fortschreitenden Erzählung auf, wenn jede Strophe in den Ruf ausklingt: Schau dich um, Held Vonved! So ist in Desdemona's Lied die Trauerweide, die sich mit ihren Zweigen zum weinenden Mädchen hinabneigt, der Krystallisationskern für die auf- und niederschwebenden Empfindungen; jede Strophe des Abschiedsliedes verhallt im Grundgefühl: Ade, Scheiden und Meiden thut weh! Die skandinavische Volkspoesie hat den Kehrreim als stehende Form besonders in der Art daß ein Naturbild sei es als Gegensatz, sei es als Spiegelung der Gemüthsbegebenheit sich in steter Wiederkehr durch alle Strophen hinzieht. Sommer ist süß für die Jugend — Wer bricht die Blätter am Lilienbaum? — Die Linde zittert im Hain — solche Verszeilen erscheinen wie das Symbol der Grundstimmung immer wieder. Da unterbricht dann der Kehrreim manchmal den Zusammenhang auch auf störende Weise. Eine kunstvolle Behandlung läßt darum lieber den Gedanken auf die Art in ihm gipfeln daß er selber beweglich ist und nun das entscheidende Schlußwort immer wieder in ihm hervortönt, wie in Uhland's Glück von Edenhall.

Die Reinheit des Reims beruht auf dem vollen Gleichklang der Vocale und Endconsonanten; Diphthonge wie ö und ä wollen untereinander und vom e unterschieden sein, ebenso äu und eu von ei, sodann d von t, g von k und ch. Doch ist die mundartliche Aussprache der Stämme oder Provinzen hier ungenau, und die eine erlaubt was die andere versagt; Freude und heute, neigen

und Eichen, nach, Tag, Dank und Gesang, Weite und Geläute, Töne, Thräne, sehne, ja Menschen und wünschen sind hier unerträglich und dort unverfänglich. Man wird um allen gerecht zu sein sie am besten in der Schriftsprache meiden. Doch sagt Goethe:

Ein reiner Reim wird wohl begehrt,
Doch den Gedanken rein zu haben,
Die herrlichste von allen Gaben,
Das ist doch aller Reime werth.

Der Reim steht am Ende des Verses, sein Wiederhall gibt dem Ohr Befriedigung, und so soll er auch den Gedanken abschließen. Das Schlummerlied im Goethe'schen Faust schildert den Zustand vor dem Einschlafen; bunte Bilder gaukeln vor unsern Augen, halb beherrschen wir sie noch, halb zerfließen sie ineinander nach ihrer eigenen Anziehung; der Dichter fügt demgemäß, nachdem er ein Bild gemalt hat, ein zweites dadurch gleichsam in das erste hinein, daß er den Reim desselben noch einmal anschlägt, oder daß er eine Vorstellung abschließt während ein Reim noch vermißt wird, den dann eine neue Vorstellung heranbringt. Hier ist wieder so ein wundersames Entsprechen von Form und Inhalt, während Wolfram von Eschenbach im Parcival gar oft seine Rede dadurch zerhackt daß er einen Satz mit einem Worte abschließt welches sein Reimecho erst in einem andern Satze findet.

In neuerer Zeit hat Gottschall antike Odenstrophen gereimt und die Behauptung aufgestellt daß dadurch deren vollkommene Melodie erst im Deutschen hervortrete. Das ist zunächst im Allgemeinen als wenn man griechische Statuen bemalen wollte um sie lebendiger erscheinen zu lassen; der Rhythmus wird vom Endreim übertönt und dieser, sobald man jenen betont, wiederum abgeschwächt; weder das plastische noch das musikalische Element kommt zu seinem vollen Rechte. Sehen wir indeß aufs Einzelne, so sind gereimte sapphische Strophen von erfreulichem Wohlklang, und Platen hat bereits den Gang der Anapäste durch den Endreim verstärkt. Zum Beispiel:

Was jedem geziemt das üb' er getrost, mit dem Seinen bescheide sich jeder;
Im Sonnensystem ist Raum für mehr als für des Zeloten Katheder.
Wir schelten es nicht, will einer die Welt und die weltlichen Dinge verpönen,
Doch wer anschaut die Gebilde der Kunst geh' unter im Geiste des Schönen.
Nicht wirkungslos bleibt dieses Gedicht, das glaubt nur meiner Betheurung,
Und der wahren Komödie Sternbild steht im erfreulichen Licht der Erneurung.

Wir werden also sagen: der Reim darf eintreten wo die Bewegung des Verses am Ende gipfelt, nicht aber da wo ihre Höhe in der Mitte liegt. Das ist zum Beispiel beim Hexameter der Fall, ebenso in der alkäischen Strophe, wo in den ersten Zeilen der Hochton auf den zweiten Jambus und ersten Daktylus fällt, die Endsilbe aber verhallt; gibt man ihr durch den Reim ein Gewicht, so wird die ganze Melodie zerstört. Ich kann also Minckwitz beipflichten, wenn er die Vereinigung einer strengen Rhythmik und des eingewohnten Reimes fordert, „daß nicht mehr an eine mangelhafte Reihe von Silben endlich als deutsche Ohrenweide ein Gleichklang gehängt werde, sondern daß der Vers durch richtig abgewogene Füße zu einem Ziel hinlaufe, welches der Reim gleichsam wie durch eine Krone verziere“, — und kann dennoch dagegen protestiren daß man jedes beliebige Versmaß auch reime. Am gelungensten sind auch bei Gottschall diejenigen gereimten Oden für die er die Rhythmen selbst gebildet hat, denn da hat er dies bewußt oder unbewußt sogleich mit Rücksicht auf den Reim gethan, und eine organische Verbindung beider Principien kann der Fortbildung unserer Dichtkunst nur förderlich sein, sobald namentlich auch der Inhalt ein solcher ist welchem weniger der einfache Naturlaut als die künstlerisch complicirtere Gestaltung gemäß erscheint. Gottschall sagt z. B. in einer alkäischen Ode:

Und wie auch wechselt griechischer Rhythmen Gang,
Sie ziert des deutschen Reimes gefäll'ger Klang.
So schwebt des Mondes Zauber milder
Um die unsterblichen Marmorbilder.

Die seh' ich lieber am klaren Tag, und höre lieber den Rhythmenwechsel rein und voll. Dagegen klingt die Sapphische Strophe gut:

Treu von mir verklärt an der Kunst Altären
Soll jetzt Schönheit selbst mir die Welt verklären,
Mit der Lieb' im Bund mir das Leben schmücken,
Süß mich beglücken!

Wohlgelungen sind ihm die selbstgebildeten Formen, z. B. auf alkäischer Grundlage, aber mit wie anderm Grundton:

Mondlicht der Seele, süße Erinnerung,
Wie wird von deinem Zauber das Herz mir jung!
Wie grüßen freundlicher und milder
Mich alle die lieben alten Bilder,
Wie trägt mich sanfter stürmischer Liebe Schwung!

Oder mit asklepiadäischen Klängen:

Durch die fluthende Welt rudert mein Geist, ein Schwan,
Majestätisch und still; Träume aus Hindostan
Sänft'gen die Leidenschaft
Lotosblumenhaft,
Bis die hemmende Schranke fällt,
Bis die Seele wird Seele der Welt;
Fern dem Hoffen und Wollen und Streben,
Fern dem verzehrenden Drang der Zeit
Ruh' ich über dem flüchtigen Leben
Wie das Auge der Ewigkeit.

Solch festen und doch mannichfaltigen Gang haben auch die alten Araber, kunstvolle Rhythmik innerhalb des Reims, aber dieser das Ende krönend, sodaß er wie das Ziel erreicht wird.

Je mehr wir uns an ein stummes Lesen der Gedichte mit den Augen gewöhnen und den Vortrag der Poesie für das Ohr entbehren, desto nöthiger wird es daß die Dichter selbst das schlummernde Lautgefühl erwecken und das erwachte befriedigen. So abscheuliche Wörter wie Jetztzeit, ein Auswerfen des e in Asts, selbst Elisionen am Ende vor einem Vocal, wie in der Jahr' Umschwung oder Deiner Red' Ausgang kämen gar nicht vor, wenn die Dichter noch mündlich vortrügen. Ich schreibe auch im Jambus: In ihres Seins melodischen Weisen, — auch im Trochäus: Diese selige Stunde, und überlasse es dem Leser das i rasch auszusprechen, sodaß der Gang und Tonfall nicht gestört, aber anmuthig bewegt wird. Durch die Wiederkehr gleicher Consonanten oder Vocale wird die Aufmerksamkeit auf sie erregt und man spürt etwas von ihrer Bedeutung, wenn Richard Wagner sagt: Die schlanken Arme schlinge um mich, oder: Und tauchte zur Tiefe mit dumpfem Gedonner. Das Eisenwerk bleibt für uns keine abstracte Vorstellung, wenn Schiller singt: Die Werke klappern Nacht und Tag, im Takte pocht der Hämmer Schlag. Das Wasser wird uns anschaulich, wenn Goethe beginnt: Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll, zumal wenn dann dieser Vers wiederkehrt; oder wenn der Zauberlehrling spricht:

Walle, walle
Manche Strecke,
Daß zum Zwecke
Wasser fließe
Und mit reichem vollem Schwalle
Zu dem Bade sich ergieße.

Da wird der Laut ein Echo des Gedankens, da spiegelt sich die Sache in den Worten selber ab, und wir erfreuen uns der Harmonie des Geistigen und Sinnlichen. Und es überkommt uns eine freudige Ahnung davon welch ein Zauber des Wohllauts auch dem Deutschen innewohnt, wenn Bürger anhebt: Wann die goldne Frühe neugeboren.

Der Reim ist Empfindungsausdruck; dem Gefühl gilt es nicht um das Object an sich, sondern um das Leben desselben im Gemüth; das Gefühl will mit sich selbst spielen, sich, seinen eigenen Wiederklang genießen; daher kommt der Gefühlsdichtung, der Lyrik vor allem der Reim zu. Die klare Anschauung, die auf plastische Darstellung dringt, will den Gegenstand als solchen in dessen eigener Farbe vor Augen haben, sie wendet daher das reimlose Metrum an. So das Epos, zunächst das Homerische, dann aber auch das indische, auch Goethe wo er für die Anschauung dichtet. Ueber diese überwiegt schon im Nibelungenlied die Innerlichkeit der Gesinnung, im Parcival und Tristan die Tiefe des Gemüths; bei Tasso vollends tritt das eigentlich Epische hinter das Lyrische zurück. Diese Dichtungen haben den Reim angenommen. Dagegen fehlt er der griechischen Lyrik. Aber diese bewegt sich auch weit mehr in Anschauungen und Bildern als in Empfindungen, als im Selbstgenuß des Gefühls. Hierzu kommt daß wie wir erörtert im Griechischen und Lateinischen der Ton gar zu oft nicht auf der bedeutungsvollen Wurzel oder Stammsilbe, sondern auf den Endungen der Wörter ruht, und darauf ruhen muß, weil im Hauptwort wie im Zeitwort durch die Flexion das Geschlecht, die Zahl, die Beziehung, der Modus ausgedrückt wird. Wir nehmen aus einem gereimten lateinischen Gedicht den Anfang:

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius;
Cuius animam trementem,
Contristantem et dolentem
Pertransivit gladius.

Hier reimen überall die Endungen, nicht glad und fil, dolor und lacrima, sondern ius und osa. Der oben erörterte Sinn des Reims kann da nicht zur Geltung kommen. In Ausnahmefällen, wo es doch geschieht, ist dann der Reim von großer Wirkung, wie:

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.

So klingt er bei Aeschylos manchmal bedeutsam vor, und es ist interessant wie er sich einmal bei Horaz einstellt, wo derselbe gerade die Süßigkeit der Poesie verlangt:

Non satis est pulcra esse poemata, dulcia sunto,
Et quocumque volent animum auditoris agunto.

Aehnlich bei Euripides, wo er den Wein preist in den Bacchen:

ὃ παύει τοὺς ταλαιπώρους βροτοὺς λύπης,
ὅταν πλησθῶσιν ἀμπέλου ῥοῆς,
ὕπνον τε, λήθην τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν,
δίδωσιν, οὐδ ἔστ' ἄλλο φάρμακον πόνων.

Der alle Noth bis an den Tod den Menschen stillt,
Seitdem für sie der süße Trunk der Rebe quillt;
Den Schlummer bringt er, bringt des Leids Vergessenheit,
Und anders wird von Mühsal nicht das Herz befreit.

Wenn nach Agathon's klangreicher Rede in Platon's Symposion Sokrates fürchtet daß ihm das Gorgische Haupt versteinernd entgegen gehalten werde und so selbst mit Gorgo und Gorgias spielt, so verweist uns das auf die Sophisten, die als Virtuosen des Worts gelegentlich auch den Reim nicht verschmähten. Agathon sagt Eros sei πρᾳότητα μὲν πορίζων, ἀγριότητα δ' ἐξορίζων, ἐπιμελὴς ἀγαθῶν, ἀμελὴς κακῶν, ἐν πόνῳ, ἐν φόβῳ, ἐν πόθῳ ἐπιβάτης, παραστάτης, was Schleiermacher nachbildet: Wildheit zerstreuend, Mildheit verleihend, Begründer des Wohlwollens, Verhinderer des Uebelwollens, in Wanken und Bangen, in Verlangen und Gedanken Berather und Retter.

Die Neugriechen haben den Unterschied der Tonhaltung in Prosa und Poesie aufgegeben, und den Reim herangezogen; er trifft aber vielfältig die Endungen, z. B.:

Δευτε παιδες των Ἑλληνων
Ἀνδρες φιλοι των κινδυνων,
Ἡ πατρις σας προκαλει.
Σαλπιγμος ἐλευθεριας
Πανταχου διακαλει.

Kommt zum Bunde Hellas Männer,
Der Gefahr vertraute Kenner,
Auf, euch ruft das Vaterland.
Beim Drometenschall der Freiheit
Hat sich jedes Herz gewandt.

Die Lateinische Volksdichtung hat schon in der classischen Zeit accentuirt, wie aus den Soldatenverslein auf den triumphirenden Cäsar bekannt ist:

Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarem.
Ecce Caesar nunc triumphat qui subegit Galliam. —
Nicomedes non triumphat, qui subegit Caesarem.
Urbani servate uxores, moechum calvum adducimus.

Die quantitirende griechische Weise war ein Werk nachahmender Kunstdichtung. Schon Cicero verweist auf den bedeutsamen Reimklang bei Ennius; die Stelle nennt er in Sache, Wort und Weise klangvoll:

Haec omnia vid' inflammari,
Priamo vi vitam evitari,
Iovis aram sanguine foedari.

Wilhelm Grimm sammelte bei Ovid die reimenden Schlußsilben bei den Pentameterhälften. So darf ich wol meinem Gefühl folgen und es für eine herbstliche Nachblüte aus dem echten Kern und Stamm des Lateinischen erklären, wenn einige mittelalterliche Dichter von den Anklängen der alten Kirchengesänge allmählich zur künstlerischen Durchbildung des Reims gelangten. So das gewaltige dies irae dies illa, oder die schwärmerische Liebessehnsucht mit ihrem süßen Zauber in dem Liede, das für Goethe formales Vorbild geworden, das Schlegel übersetzt hat:

Huc odoriferos	Häufet mir labende
Huc soporiferos	Schlummerbegabende
Ramos depromite,	Zweige zusammen auf,
Rogos componite:	Legt mich in Flammen drauf,
Ut phoenix morior,	Als Phönix sterb' ich so,
In flammis orior.	Leben erwerb' ich so.

Prächtig klingen die vierfach gereimten Trochäen im Gesang Bonaventura's:

Eia dulcis anima, eia dulcis rosa,
Lilia convallium, gemma pretiosa,
Cui carnis foeditas extitit exosa,
Felix tuus exitus morsque pretiosa!

Heil nun liebe Seele dir, Heil' dir Rose feine,
Lilie im Wonnethal, Perl' im lichten Scheine,
Die des Fleisches Schmutz gehaßt, Gottesbraut du reine,
Ein gar heil'ger sel'ger Tod ist fürwahr der deine.

In Lapidarschrift zeichnet ein Weltbetrachter den Spruch auf:

Multis annis iam peractis
Nulla fides est in pactis,
Mel in ore, verba lactis,
Fel in corde, fraus in factis,

wo auch der Anfang reimt.

Aber nicht minder erquicklich klingen die Reime in den Liedern der fahrenden Schüler, die zu Wein und Liebeslust einladen, doch auch gegen den Verfall der Kirche eine strafende Stimme erheben. Keiner dieser Goliarden, wie sie sich nach dem Riesen Goliath, und nach der gola oder gula, der Eßbegierde, dem Schlunde nannten, hat aber den Reim genialer gehandhabt als jener Erzpoet (Archipoeta), der sich als Taufpathe und Sänger von Rainald, dem Erzkanzler von Köln und Freunde Friedrich Rothbart's zu erkennen gab. Er hatte begonnen die Thaten des Kaisers zu besingen, aber ein flottes wildes Leben riß ihn in seinen Strudel, und als er heimkommt, ruft er die Gnade des Erzbischofs an, und so hat die berühmte Beichte ihre persönlichen Anknüpfungspunkte. Er vergleicht sich dem Blatt, das der Wind hin- und hertreibt, und das dreifache W der Weiber, der Würfel, des Weins ist ihm gar zu lockend. Kann er nüchtern doch nicht dichten, und sind die Verse die er macht gleich dem Wein den er trinkt:

Unicuique proprium dat natura donum;
Ego versus faciens bibo vinum bonum,
Et quod habent purius dolia cauponum
Vinum tale generat copiam sermonum.

Tales versus facio quale vinum bibo,
Nil possum incipere nisi sumpto cibo;
Nihil valent penitus quae ieiunus scribo,
Nasonem per calices carmine praeibo.

Jeglichem hat die Natur zugetheilt das Seine;
Wenn ich Verse machen soll, helfet mir zu Weine,
Aber aus des Wirthes Faß, aber ja recht reine;
Nur der echte gibt mir's ein was ich sag' und meine.

So die Verse wie der Wein! ist bei mir zu sagen;
Nie bring ich ein Werk zurecht, fehlt mir was zu nagen;
Nimmer taugte was ich je schrieb bei leerem Magen,
Hinterm Glas will mit Ovid ich den Wettstreit wagen.

(Ludwig Laistner.)

Die Weinstrophen hat Bürger so gut nachgedichtet daß Jakob Grimm auch das zum Zeugniß für den deutschen Grundton dieser lateinischen Dichtung heranzog:

Nun will ich bei Ja und Nein vor dem Zapfen sterben,
Nach der letzten Oelung soll Hefe noch mich färben,
Engelchöre weihen dann mich zum Nektarerben:
„Diesem Trinker Gnade Gott, laß' ihn nicht verderben!"

Meum est propositum in taberna mori,
Vinum sit appositum morientis ori;
Tunc cantabunt laetius angelorum chori:
Sit Deus propitius huic potatori!

Wer selbst ohne Sünde ist der möge den ersten Stein auf ihn werfen. Er schließt:

Iam virtutes diligo, viciis irascor,
Renovatus animo, spiritu renascor,
Quasi modo genitus novo lacte pascor,
Nec sit meum amplius vanitatis vas cor!

Ja ich will dem Laster gram mich zur Zucht bekehren,
Neu im Geiste mag der Geist wieder mich gebären.
Wie ein Wickelkindchen soll fromme Milch mich nähren,
Niemals wieder meinen Sinn Eitelkeit beschweren.

Es ist bewundernswerth wie der Dichter hier nicht blos Stammsilben in den volltönenden Reim bringt, sondern uns auch mit jener kühnen Weise überrascht, durch welche Byron in England und Heinrich Heine in Deutschland ihre humoristische Wirkung erzielten: pascor vas cor, früher schon iniectus nec thus, peste penes te. Im Fluß und Wohllaut der Rede erquickt uns hier das heiterste Behagen, wie uns im religiösen Lied bald der Posaunenton erschüttert, bald süße Mollaccorde auch das Leid in Lieblichkeit auflösen. Ist der Schritt vom Nationalrömischen zu diesen empfindungsvollen Reimen größer als jener eines Properz, Vergil, Horaz zu der quantitirenden Rhythmenplastik der Griechen? Ich sehe in diesen mittelalterlichen Meisterwerken nichts dem Lateinischen Fremdes, es ist die Innigkeit der Empfindung die den Sprachsinn zu solch holdem Klangspiel wachruft, ich fühle wie die quellende Triebkraft von innen heraus die neuen Formen erwachsen läßt.

Hatte der Reim sich in alten lateinischen Kirchenliedern ungesucht mitunter eingestellt, so scheint es daß wie im Orient die

Araber, so im Occident die Kelten ihn zum Kunstprincip erhoben; wenigstens sind es gallische und irische Geistliche, denen wir die ersten gereimten Gesänge zugeschrieben finden. Die Kelten aber hatten eine eigenthümliche Dreigliederung der Rede, indem die Druiden ihre Weisheit in Triaden ausprägten, stets drei Dinge in drei Zeilen zusammenfassend; so kam die bindende Form bei der mündlichen Ueberlieferung dem Gedächtniß zu Hülfe um das feste Gepräge herzustellen. Das ist der Kern all ihrer Lehren: Gehorsame Verehrung der Götter, Sorge für das Wohl der Menschen, Stärke in den Wechselfällen des Lebens. Das ist ebenso vortrefflich gesagt als die dreifache Glückseligkeit: An jeder Natur theilhaben und doch in einer vollkommen sein; jeder Form des Geistes angemessen und doch in einer vollendet sein; die Liebe aller Wesen anziehen und doch zusammengefaßt in Einem, in Gott. Liebe, Wahrhaftigkeit und Muth sind die drei Zierden des Weisen. Da lag es nah daß die Barden solche Dreizeilen auch durch den gleichen Ausklang zusammenbanden, und so lautet die Strophe des alten Klagegesangs auf Urien's Tod:

Ein Haupt ich trag' in meinem Schild,
Das Haupt Uriens, des Herren mild;
Sein Leib liegt blutig im Gefild.

Das gemahnt mich an:

Dies irae dies illa
Solvet saeclum in favilla,
Teste David cum Sybilla.

Als die Spannkraft des antiken Geistes schwand da lockerte sich auch das Band kunstvoller Rhythmen; man nahm die leichtesten Jamben und Trochäen, und begann nach dem Accent zu scandiren. Namentlich den in Rom zusammenströmenden Ausländern mußte es schwer fallen eine von der gewöhnlichen Aussprache verschiedene Prosodie zu handhaben. Man mag zweifeln ob Ambrosius, ein Gallier, in seinem Hymnus den Reim beabsichtigte:

Somno refectis artubus
Spreto cubili surgimus,
Nobis, pater, canentibus
Adesse te deposcimus.

Jedenfalls steht der Reim beabsichtigt in irischen Kirchenliedern, z. B.:

Patrici laudes semper dicamus.
Et nos cum illo semper vivamus.

Es sind die Irländer Columban und Gal die das Kloster St.-Gallen stifteten, und von da ging Ottfried von Weißenburg aus, der den Reim in die mittelalterliche deutsche Dichtkunst einführte.

Schnaase sagt einmal in seinen Niederländischen Briefen: „Säulen und Pfeiler verhalten sich wie antikes Metrum und Reim, jenes die fortlaufend gegliederte Form abwechselnder Längen und Kürzen, dieser die überraschende Wiederkehr des Gleichen nach einer scheinbaren Unterbrechung." Ich möchte dies näher so ausdrücken: Länge und Kürze sind wie Säule und Intercolumnium, der durch das Reimwort geeinte Vers ist die Halbsäulengruppe des Pfeilers, die in der Bogenverzweigung sich nach einem andern ihr Entsprechenden hinwendet; dort herrscht das Princip der Reihe, hier ein Mittelpunkt, dort das epische Nebeneinander, hier der lyrische Einklang des Gefühls.

Das Romantische des Reims und seinen Zusammenhang mit der Gemüthsinnigkeit hat auch Goethe selbstbewußt dargestellt. Der dritte Act im zweiten Theile des Faust beginnt in antiken Rhythmen; als aber Helena mit Faust zusammenkommt, hört sie wie Linceus in Reimen redet, und nun folgt eine Stelle welche unsere Theorie Satz für Satz bestätigt, mit der wir deshalb diese Betrachtung schließen:

Helena.

Vielfache Wunder seh' ich, hör' ich an,
Erstaunen trifft mich, fragen möcht' ich viel.
Doch wünscht' ich Unterricht, warum die Rede
Des Manns mir seltsam klang, seltsam und freundlich.
Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt dem ersten liebzukosen.

Faust.

Gefällt dir schon die Sprechart unsrer Völker,
O so gewiß entzückt auch der Gesang,
Befriedigt Ohr und Sinn im tiefsten Grunde.
Doch ist am sichersten wir üben's gleich,
Die Wechselrede lockt es, ruft's hervor.

Helena.

So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?

Faust.

Das ist gar leicht, es muß vom Herzen gehn.
Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,
Man sieht sich um und fragt —

Helena.

Wer mitgenießt.

Faust.

Nun schaut der Geist nicht vorwärts nicht zurück,
Die Gegenwart allein —

Helena.

Ist unser Glück.

Faust.

Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;
Bestätigung, wer gibt sie?

Helena.

Meine Hand.

So sehen wir denn auch in der Poesie die Untrennbarkeit von Form und Inhalt, und sie ist überall das Kennzeichen des Genies, ja selbst unter den Werken des Genies für dasjenige was der Dichter mehr gemacht hat und was ihm organisch erwachsen ist. Der Erkenntnißtrieb der Menschen will den Weltzusammenhang erfassen, das Mannichfaltige in seiner ursachlichen Verkettung begreifen, wie es aus einer ursprünglichen Einheit kommt und zur Harmonie wird; was hier für die Vernunft Problem und Ziel ist das stellt die Phantasie in der Kunst für die Anschauung und Empfindung dar, indem sie im Gebilde eines Mikrokosmos den Kosmos selber abspiegelt. Darum muß in ihrem Werk Ordnung und Gesetz sichtbarlich walten, das Innere und das Aeußere zusammenstimmen. So schildert die Poesie das werdende Leben in Worten, die zwar nacheinander erklingen, aber das Allgemeine, Bleibende, Wesenhafte der Erscheinungen bezeichnen; die Bildlichkeit der Rede entspricht der Veranschaulichung der allgemeinen Wahrheit oder des Weltgesetzes in besondern Geschichten, Charakteren, Gefühlen; und wie das Ganze einen wohlgegliederten Verlauf hat, so ist auch die Sprache melodisch; wie der Gedanke die Wörter des Satzes innerlich zur Einheit verbindet, so die poetische Darstellung äußerlich durch Rhythmus und Reim, sodaß die Laute den ästhetischen Zusammenhang gewinnen, der dem logischen der Vorstellungen entspricht.

VII.

Volks- und Kunstpoesie. — Der Nürnberger Trichter.

„Die Verschiedenheit dessen was unter dem ganzen Volk lebt von allem dem was durch das Nachsinnen der bildenden Menschen an dessen Stelle eingesetzt werden soll, leuchtet über die Geschichte der Poesie, und diese Erkenntniß allein verstattet es uns auf ihre innersten Adern zu schauen, bis wo sie sich flechtend ineinander verlaufen. — Da die Poesie nichts Anderes ist als das Leben selbst gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache, so theilt sie sich in die Herrschaft der Natur über alle Herzen, wo ihr noch jedes als einer Verwandtin ins Auge sieht, und in das Reich des menschlichen Geistes, der sich gleichsam von der ersten Frau abscheidet, als deren hohe Züge ihm nach und nach fremd und seltsam däuchten.“

So Jakob Grimm. Seit er und sein Bruder Wilhelm mit verständnißinnigem Gemüthe und scharfblickendem Auge den Geist und die Geschichte der deutschen Literatur auffaßten und darstellten, ist für alle Poesie ein höchst wichtiger Unterschied gewonnen worden, den Herder bereits betont hatte, der von Volksdichtung, welche das Eigenthum und der Erguß einer ganzen Nation ist, und der von Kunstdichtung, in welcher einzelne Sänger ihre besondere Empfindung, ihre besondere Weltanschauung aussprechen. Wie die Sprache vor ihrer Aufzeichnung in der Schrift so lebt die Volksdichtung nur im Gemüth der Menschen; die Sprache ist ihr Sprechen, das Singen ihr Dichten, ihr unmittelbares Erzeugen; das aufgeschriebene Lied wird dem lebendigen Bildungs-

proceß entzogen. Wie die Sprache in gemeinsamer Thätigkeit des Volks gestaltet ward und den Geist der Einzelnen beherrscht und bestimmt, so die gleiche Bildung und Gesittung, aus welcher die Individualitäten sich noch nicht selbstbewußt abscheiden und hervorheben. Der Einzelne denkt und spricht kraft des Ganzen, und also singt er auch. Die Sprache denkt und dichtet für ihn wie Schiller vom Dilettanten sagt. Findet ein Lied Anklang, so bewahrt es das Gemüth der Andern, und holt es hervor wenn eine ähnliche Stimmung die Seele bewegt; diese Stimmung drückt nun der Andere aus, und er läßt von den Worten des Ersten weg oder fügt hinzu wie der eigene Sinn es ihm eingibt. Stil, Bilder, Versmaß sind Gemeingut; dabei aber ist alles im Flusse der Bewegung, und der Sänger, die Sängerin singt dasselbe Lied heut etwas anders als gestern, — es kommt ihnen so ohne ihre Reflexion. Wenn Wilhelm Grimm einmal sagte: „Das Volkslied singt sich selbst", so hatte er dies im Sinne daß es nicht mit bewußter Absicht vom Dichter gemacht wird, sondern daß es wie ein Ereigniß ihm wird, in ihm wie von selber Gestalt gewinnt. Ein Lied dessen Form und Gedanke im Volk selbst erwachsen nichts anderes ausspricht als was diese Volksgruppe selbst fühlt, begreift und auszusprechen sich gedrungen fühlt, das nennen wir mit W. H. Riehl ein echtes Volkslied, und charakterisiren es mit Herder: „Je entfernter von künstlerischer, wissenschaftlicher Denkart, Sprache und Letternart das Volk ist, desto weniger müssen auch seine Lieder fürs Papier gemacht und todte Lettern-verse sein; vom Lyrischen, vom Lebendigen und gleichsam Tanzmäßigen des Gesangs, von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Nothdrange des Inhalts, der Empfindungen, von Symmetrie der Worte, der Silben, bei manchem sogar der Buchstaben, vom Gange der Melodie und von hundert andern Sachen, die zur lebendigen Welt, zum Spruch- und Nationalliede gehören und mit diesem verschwinden —, daran und davon allein hängt das Wesen, der Zweck, die ganze wunderthätige Kraft unserer Lieder ab, die Entzückung, die Triebfeder, der ewige Erb- und Lustgesang des Volks zu sein. Das sind die Pfeile dieses wilden Apollo, womit er Herzen durchbohrt und woran er Seelen und Gedächtnisse heftet. Je länger ein Lied dauern soll, desto stärker, desto sinnlicher müssen diese Seelenerwecker sein, daß sie der Macht der Zeit und den Veränderungen der Jahrhunderte trotzen."

Zum Volkslied gehört daß es im Gemüthe lebt und stets neu producirt wird, die Kunstdichtung aber fordert die Schrift. Die kritische Prüfung, die besonnene Erwägung, welche Anfang und Ende vergleicht um alles in Harmonie zu setzen, sie muß das Einzelne feststellen und es muß ihr möglich sein es umbildend und verbessernd dem Ganzen einzuschmelzen. Die Schrift genügt dem Verlangen des Geistes nach Verewigung dessen was er künstlerisch schafft, sie sichert dem Werke die Dauer genau in der Weise wie der Meister es gebildet hat. Sie kommt dem Gedächtniß des schaffenden wie des aufnehmenden Geistes zu Hülfe, ja sie wird das Gedächtniß des Volks im Lauf der Jahrhunderte, indem sie das Werk der Vorzeit treu bewahrt.

Wenn die Nationen noch nicht in Gebildete und Ungebildete, in höhere und niedere Stände geschieden sind, wenn noch ein ungetrübter Glaube und eine jugendliche Phantasie in den Herzen leben, und nun Thaten geschehen an denen Alle Antheil nehmen, Thaten die nicht durch das Machtgebot eines Einzelnen oder durch eine geheimnißvolle Diplomatie, sondern durch den Instinct und den Willen des Ganzen vollbracht werden, so sind Alle in eine gleich angeregte Stimmung versetzt, und wer sich da getrieben fühlt im Gesang die Begebenheiten zu feiern der ist der Mund des Volks, er spricht nur aus was Alle erlebt und erfahren haben, er folgt den Thatsachen ohne Rückblick und Stillstand einfach und treu, und arbeitet auf keinen Effect hin, weil er der Theilnahme seiner Hörer sicher ist. Und diese offenbart sich darin daß die Andern entweder in diesen Gesang einstimmen, oder daß ein Zweiter und Dritter dort den Faden wieder aufnimmt wo der Erste ihn fallen ließ, und die vielen Quellen, durch denselben himmlischen Regen gespeist und derselben Muttererde entspringend, rauschen zusammen zum Strome eines gewaltigen Heldenliedes. Denn die gleiche Bildung bringt gleiche Begriffe, gleiche Darstellungsweise mit sich, und die Dichter, voll von dem Gegenstande der Allen angehört, treten mit ihrer Persönlichkeit zurück und lassen die Sache walten; sie haben noch keine absonderliche Reflexion, können darum solche auch nicht hervordrängen; sie sind Hüter des Schatzes nationaler Ueberlieferung. Der objective Charakter des Epos tritt deshalb nirgends reiner und großartiger hervor als in der Volksdichtung.

Wenn dagegen in Zeiten entwickelterer Cultur einzelne Geister sich selbstkräftig emporarbeiten, wenn sie eine eigene Lebensansicht

gewinnen und ihre Individualität der Thatsache betrachtend und denkend gegenüberstellen, so wird, wenn sie zur Leier greifen, die Kunstdichtung entstehen als das Resultat des Arbeitens und Sinnens eines einzelnen vorzugsweise Begabten, der darum seinen Stoff auch erfinden oder einem gegebenen Stoff seine eigene Seele einhauchen, an einem wenig bedeutenden Gegenstande gerade seine Kunst der Darstellung zeigen und durch zierliche Behandlung des Einzelnen, durch planvolle Anordnung des Ganzen den Hörer gewinnen und in die eigenen Kreise hineinziehen kann. Hierzu hilft die Aufzeichnung in der Schrift, welche dem Dichter das sorgfältige Durchbilden des Einzelnen und Ganzen und die feste Ausprägung seiner Eigenthümlichkeit im Unterschiede von der Menge, vom Landläufigen, vom Zeitgeist möglich macht. Hier wird der Dichter mehr hervortreten, und während dort die Begebenheiten sich einfach auseinander entwickelten, wird er sich hier als den Meister zeigen, der die verschlungenen Fäden des Gewebes in seiner Hand hält, wie Bojardo und Ariost. Er nimmt den fremden Stoff, der kein Volksgut ist, um seine Lebensansicht darin auszuprägen. Ja er kann wie Ariost mit feiner Ironie es andeuten daß seine Bildung und Stimmung eine andere ist als die des Ritterthums das er besingt, während die Verschiedenheit der Zeit des Dichters und des Helden bei Vergil diesem nicht zum Bewußtsein kam und darum bei allem Hochsinn, allem Pathos und aller Kunst des Dichters doch die Aeneide ein Werk wurde das man heute nur noch in einzelnen Bruchstücken zu genießen pflegt.

Daß der epische Volkssänger nicht das Ersonnene, sondern das Erfahrene, nichts willkürlich Erdichtetes, sondern die wirklichen Erlebnisse der Nation und ihrer Helden zu singen habe, darauf deutet auch Homer mehrmals hin. Es liegt den Worten zu Grunde die Alkinoos an den erzählenden Odysseus richtet:

Nimmer, Odysseus, können wir dich ansehend vermuthen
Daß ein Betrüger du seist und ein Heuchler, wie ja die dunkle
Erde so viel' ernährt im Geschlecht der zerstreueten Menschen,
Welche die Lüg' aussinnen woher sich's Keiner versähe.
Doch dein Wort ist lieblich, in dir ist edle Gesinnung;
Gleichwie der Sänger erzählst du mit kundigem Sinn die Geschichten
Alles achäischen Volks und auch dein eigenes Elend.

Der herrliche Dulder selbst begrüßt lobend und preisend den Sänger der Phäaken:

Hoch vor den Sterblichen allen, Demodokos, sei mir gepriesen,
Lehrte Kronion's Tochter, die Muse, dich oder Apollon!
Denn ganz singst du der Ordnung gemäß das Geschick der Achäer,
Was sie gethan und erduldet und was mühselig bestanden,
Gleich als ob du selber dabei warst oder es hörtest.
Fahre denn fort im Gesang und die Kunst des gezimmerten Rosses
Sing' uns, welches Epeios verfertigt hat mit Athene,
Und in die Burg zum Truge gebracht der erhabne Odysseus,
Innen mit Männern gefüllt, die Ilios Feste zerstörten.
Wenn du mir dieses genau nach der Ordnung wieder erzählest,
Ja dann will ich sofort bei den Sterblichen allen verkünden
Wie dir ein gütiger Gott unsterbliche Lieder verliehn hat!
(Uebersetzt von Wiedasch.)

Ich erinnere mich einmal ein Urtheil Napoleon's über Homer und Vergil gelesen zu haben; in jenem sah er den Mann der Heldenzeit, der da verstanden habe was eine Schlacht sei, den römischen Kunstdichter aber nannte er einen Schulmeister der niemals Pulver gerochen habe.

Die Naturpoesie, sagt Jakob Grimm einmal, ist ein lebendiges Buch, wahrer Geschichte voll, das man auf jedem Blatte mag anfangen zu lesen und zu verstehen, nimmer aber ausliest noch durchversteht. Die tiefsinnige Unschuld der Volkspoesie ist mit der großen indischen Sage vom göttlichen Kind Krishna vergleichbar, dem die irdische Mutter von ungefähr den Mund öffnet und inwendig in seinem Leib den unermeßlichen Glanz des Himmels sammt der ganzen Welt erblickt; das Kind aber spielt ruhig fort und scheint nichts davon zu wissen. — Aber wenn Grimm nun in der Volkspoesie den höchsten, den der Kunst unerreichbaren Gipfel alter Herrlichkeit sieht, so vergißt er daß auch jene nicht vom Himmel gefallen, sondern das Werk von Dichtern ist, deren Individualität indeß aus dem Volksgeist schöpfte und dem Ganzen ein- und untergeordnet blieb; er vergißt daß ein planvolles und großes Ganzes doch nur das Werk eines überlegenen Geistes, nur ein Product der Kunst sein kann, daß auch diese somit ihre Ehre hat. Der kunstgeübte Meister, dessen Sinn Eins ist mit seinem Volke, er kann ja die mannichfaltigen Klänge des Volksgesanges in sich aufnehmen und fortbilden, sodaß sein Stoff Gemeingut, sodaß sein Lied also der allgemeinen Zustimmung und des Herzensantheils der Hörer sicher ist, und er kann zugleich seine Kunst

dadurch zeigen daß er das Verschiedene zur harmonischen Einheit führt in einem schönen, wohlerwogenen Ganzen, dessen Plan und Idee dem Dichter angehört. So werden wir die homerischen Gesänge, das indische, das germanische Epos erwachsen, Natur und Kunst verschmelzen sehen.

Auch in der Lyrik sind die Empfindungen, welche das Gedicht darstellt, entweder ein Gemeingut, sie haben alle Herzen bewegt und thun es noch, oder es sind ausschließliche Erlebnisse eines Einzelnen, die in vielgestaltigen Weisen erklingen und für Lust und Leid ein Mitgefühl erst suchen, während im erstern Fall der Gesang aus einer bereits gemeinsamen Stimmung sich ergießt. Dies bedingt den Unterschied des Volksliedes und der Kunstlyrik. Weil im Volkslied der Sänger nur das Organ des Volkes ist, weil er nur ausspricht was Allen auf der Lippe brennt, darum stimmen sie ein in seinen Gesang, darum nimmt er selbst auf was Andere schon gesungen haben. Daher kehren Lieblingsgedanken in so vielen Liedern wieder, z. B. daß wenn der Himmel Papier und jeder Stern ein Schreiber wäre, die Liebe doch nicht ausgeschrieben würde, daß Laub und Gras verwelken wo zwei Verliebte scheiden, oder das auch in der Form feststehende:

Die Dornen und die Disteln die stechen gar zu sehr,
Doch falsche falsche Zungen die stechen noch viel mehr;

und

Keine Kohle, kein Feuer kann brennen so heiß
Als heimlich stille Liebe, die niemand nicht weiß.

Einer stimmt das Lied an, ein Anderer fährt fort und steuert bei, wie gerade in seinem Gemüth die angeregte Empfindung lebt, ein Dritter singt ihnen nach, modulirt aber das Ganze in seiner Weise, und indem das Volk sich das Lied aneignet, wird zugesetzt und weggelassen; es ist kein todtes Besitzthum, sondern eine fortwachsende Pflanze, und man hätte darum es Achim von Arnim und Clemens Brentano nicht verargen sollen, daß auch sie manchmal eine beschneidende oder ausbessernde Hand an das so Ueberlieferte legten, als sie des Knaben Wunderhorn herausgaben. Häufig sind nur Fragmente da, wie die Verse von den drei Lilien, die der Reitersmann auf dem Grabe soll stehen lassen. Wilhelm Dönniges hat in den Erläuterungen zu seinen schottischen und englischen Volksballaden durch die That gezeigt wie ein späterer

Dichter solche vereinzelte Klänge als poetische Motive verwerthen und aus ihnen kunstsinnig ein Ganzes bilden kann.

Das Volkslied gibt wirklich Erlebtes wie der alte Heldengesang, nicht durch die Betrachtung erst angeregte, ersonnene Empfindungen, und es spricht sie in der Wahrheit und Allgemeinheit aus, wie sie jeder in sich trägt. Ein leidenschaftlich Stammeln bricht aus dumpfem Sinnen hervor. Die Zustände und Empfindungen, sagt Vilmar, von denen das Herz voll ist, werden vom Volksliede im Augenblick des Erlebens und Empfindens rasch und bewegt, wie das Herz in diesem Momente selbst ist, ausgesprochen, rhapsodisch hingeworfen, ohne sich um den Zusammenhang der Gefühle und Erlebnisse untereinander zu kümmern; nur die bewegtesten Momente werden festgehalten und stoßweise hinausgesungen, wie uns die Gefühle im Zustande lebhafter Erregung, wie Liebe und Leid den in wahre Liebe und tiefen Abschiedsschmerz wirklich Eingetauchten stoßweise bewegen. Vilmar hätte an die ersten Naturlaute der Empfindung, an das Lachen der Freude und das Schluchzen des Leides, er hätte an den Pulsschlag erinnern können. Während also die Kunstdichtung auf Ausfüllung der Mittelglieder, auf Färbung und Ausmalung ihr Augenmerk richtet, concentrirt sich im Volkslied alles auf den Ausdruck eines starken Gefühls, das oft in einem Bild sich symbolisirt, und nur die wichtigen Momente werden hervorgehoben, was sich von selbst versteht wird nicht gesagt, und daher die scheinbaren Sprünge und Lücken, daher was Goethe den kecken Wurf des Volksliedes genannt hat. Ich nehme zum Beleg ein überall gesungenes Lied, bei dem seltsamerweise das Wunderhorn, Simrock, Talvj und Scherr in ihren Sammlungen den Text in der Weise verstümmelt mittheilen daß stets die zweite Zeile in jeder Strophe fehlt, welche doch von der Melodie wie von dem dreigliederigen Bau der Strophe verlangt wird. Der Sänger, seiner Liebe voll, singt seinen Liebesgruß:

Soviel Stern' am Himmel stehen
An dem blauen güldnen Zelt,
Soviel Schäflein als da gehen
In dem grünen grünen Feld,
Soviel Vöglein als da fliegen,
Als da hin und wieder fliegen,
Soviel mal sei du gegrüßt.

Daß er von der Geliebten ferne ist versteht sich von selbst, sonst würde er ihr keine Grüße senden, er singt deshalb sogleich den Schmerz der Trennung:

Soll ich dich denn nimmer sehen,
Nun ich ewig ferne muß?
Ach das kann ich nicht verstehen,
O du bittrer Scheidensschluß!
Wär' ich lieber schon gestorben,
Eh' ich mir ein Lieb erworben,
Wär' ich jetzo nicht betrübt.

Das Gefühl des Schmerzes ist überwältigend, die Seele weilt noch einmal bei seiner Betrachtung:

Weiß nicht ob auf dieser Erden,
Die des herben Jammers voll,
Nach viel Trübsal und Beschwerden
Ich dich wiedersehen soll.
Was für Wellen, was für Flammen
Schlagen über mich zusammen,
Ach wie groß ist meine Noth!

Nun plötzliche Fassung und Ergebung: es ist das Bewußtsein der Treue, die durch keine Macht der Ferne gebrochen wird; es ist die Liebe selbst, die auch in der Trennung beseligt und die Trennung versüßt und sie tragen lehrt:

Mit Geduld will ich es tragen,
Denk' ich immer nur zu dir;
Alle Morgen will ich sagen:
O mein Schatz, wann kommst zu mir?
Alle Abend will ich sprechen,
Wenn mir meine Aeuglein brechen:
O mein Schatz, gedenk' an mich!

Ja ich will dich nicht vergessen,
Enden nie die Liebe mein,
Wenn ich sollte unterdessen
Auf dem Todbett schlafen ein.
Auf dem Kirchhof will ich liegen
Wie ein Kindlein in der Wiegen,
Das die Lieb thut wiegen ein.

Oder hat das Mädchen die vorletzte Strophe gesungen, und an ihrer Treue der Scheidende sich aufgerichtet und gleichfalls ein inniges ewiges Angedenken gelobt? Am Schlusse wird statt „die Lieb" auch wol: „das ein Lied thut wiegen ein" gehört.

Nehmen wir noch eine Volksballade, so hebt sie mit einem Naturbild und mit einem Stimmungsausdruck an:

Es kann mich nichts schöner erfreuen
Als wenn der lieb Sommer angeht,
Dann blühen die Rosen im Walde,
Juja Walde,
Soldaten marschieren ins Feld.

Den abziehenden Soldaten fragt nun sogleich die Geliebte:

Ach Schätzel was hab' ich erfahren,
Daß du willst scheiden von mir,
Und willst ins fremde Land reisen:
Wann kommst du wieder zu mir?

Der Dichter und der Held sind Eine Person, oder der Soldat singt selbst sein Geschick; er setzt voraus daß er fortzieht und schildert sein Gefühl in der Fremde:

Und als ich in das fremde Land kam,
Gedacht' ich gleich wieder nachhaus:
Ach wär' ich zuhause geblieben
Und hätte gehalten mein Wort!

Schon in der vorherigen Frage des Mädchens, noch mehr im Schluß dieser Strophe liegt ein Motiv des Folgenden, das aber nur angedeutet wird; der Soldat hat gegen sein gegebenes Wort in männlicher Wanderlust das Mädchen verlassen, wenn auch nur auf eine Zeit lang, nun ist es nicht ohne seine Schuld was er erfährt. Es versteht sich von selbst daß er trachtet seine Sehnsucht nach der Heimkehr zu befriedigen, das Lied schweigt davon und erzählt sogleich die Wiederkunft.

Und als ich nun wieder nachhause kam,
Feinsliebchen stand hinter der Thür.
Gott grüß' dich, du Hübsche, du Feine,
Vom Herzen gefallest du mir.

„Was brauch' ich dir denn zu gefallen,
Ich hab' ja schon längst einen Mann,
Einen hübschen und einen reichen,
Der mich wohl ernähren kann."

Die zwei nächsten Zeilen kehren gerade so in einem andern Gedichte wieder, sie machen durch die Frage die Darstellung lebendig, rücken sie in die Gegenwart und wenden sich an die Hörer; der Dichter und Soldat sind aber von nun an zwei Personen.

Was zog er aus seiner Tasche
Ein Messer, war scharf und spitz;
Er stach's Feinsliebchen durchs Herze
Das rothe Blut gegen ihn spritzt.

Und als er's wieder herauszog,
Von Blut war es so roth.
„Ach höchster Gott im Himmel,
Wie bitter ist mir der Tod."

Jetzt identificiren sich wieder der Soldat und Dichter:

So geht's wenn ein Mädchen zwei Knaben lieb hat,
Thut wunderselten gut;
Wir beide wir haben's erfahren,
Was falsche Liebe thut.

Wie eine Variation dieser Ballade lautet eine andere: „Es stehen drei Sterne am Himmel, die geben der Lieb' ihren Schein."

Das Volkslied knüpft gern an eine Erscheinung, an ein Bild an und geht zum Empfindungsausdruck fort, z. B.:

Wenn alle Brünnlein fließen,
So soll man trinken,
Wenn ich meinen Schatz nicht rufen darf, ja rufen darf,
Thu' ich ihm winken.

Oder der Sänger sieht die Linde im tiefen Thal, er sieht Frau Nachtigall darauf sitzen, und singt uns nun von seiner Liebe, indem er die Nachtigall zur Liebesbotin macht. Ich habe diese Art des lyrischen Gleichnisses schon früher erwähnt. Die Kunstlyrik dagegen ist des Empfindungsausdrucks auch ohne solche Symbole mächtig, sie spricht ihn frei für sich aus und nimmt dann Bilder oder Begebenheiten auf um ihn zu veranschaulichen; ich erinnere einstweilen an die Mythen bei Pindar, von denen ich später reden werde.

In der Kunstlyrik tritt der Dichter hervor, gerade seine Gefühle will er durch schöne Darstellung theilnahmswerth machen, und da seine Gemüthsbewegungen ihm eigenthümlich sind, oder da er in der Behandlung auch fremder Zustände, auch ganz individueller Gefühle von sich selbst oder von Andern seine Stärke zeigen will, so kommt es ihm auf die Mittelglieder an, die das Absonderliche deutlich machen, es bedarf der Klarheit des Gedankens zur vollen Ausbreitung einer innern Welt. Er überschwebt betrachtend und ordnend die Ausbrüche der Empfindung, die

Stimmungsbilder. Er findet für seine Individualität eine oft schwer zu handhabende Kunstform, oder er schafft sie dem jeweiligen Inhalt entsprechend. So bewegt sich Platen in der Anschauungsweise des Griechenthums oder des Orients, und nimmt dazu auch die eigenthümlichen Odenversmaße oder die Ghasele; so führt uns Goethe bald die Seelenstimmung des Prometheus, bald die des Ganymed oder Muhammed vor; er weckt in Rom die Klänge der antiken Elegie in der Weise des Properz, und singt im Divan mit Hafis ein persisches Lied aus deutscher Brust. So idealisirt Bodenstedt die Gestalt des Mirza Schaffy von Tiflis um ihm dann die eigene Geistesfreiheit und heitere Lebensweisheit in den Mund zu legen.

Oft entbehrt die Kunstlyrik des begleitenden Gesanges, statt dessen wird die Sprache durch Reim und Rhythmus in mannichfachen Verflechtungen musikalisch behandelt zu einer klangreichen Melodie des Wortes. Das Volkslied dagegen will gesungen sein, und hat von seiner Melodie gelöst nur ein halbes Leben. So sagt einmal Gräter in Bragur: „Die Jägerlieder sind nach den Accorden des Waldhorns modulirt, und verlieren unendlich viel, wenn ihnen diese natürliche Begleitung und die lebendige Nachahmung des Waldhorns durch eine sonore Stimme genommen wird. Wie wenig erkennt man auf dem Papier die Wirkung des frohen Liedes: «Fahret hin, fahret hin, Grillen geht mir aus dem Sinn», das auf dem Horn so prächtig schallt! Oder sollte man es doch aus dem raschen und wiederhallenden Silbenmaß hören? Der Creticus (–́ ◡ –) drückt allemal den Anstoß des Waldhorns und seinen schönen Abfall in der Terz aus, und der zweite Creticus hallt dem ersten nach. So ist in dem Lied: «Es ritt ein Jäger wohlgemuth» der Amphibrachys (◡ –́ ◡) in den Worten: «Im Maien, am Reihen»; in andern sind die nachahmenden Schallworte des Waldhorns, in andern die fliegenden und treibenden Silbenmaße voll lebendiger Wirkung.“ Nun geschieht es daß Strophen verschiedener Lieder nach derselben Melodie gesungen werden, sie haben nichts miteinander zu thun, aber das Zusammengehörige ist vergessen, und so bilden sie nun ein wunderliches Ganzes, das man unverständig genug gepriesen hat, sodaß Uhland dagegen mahnen mußte daß sich nicht aus altem und neuem Wirrsal die Meinung festsetze als gehören Zerrissenheit, seltsames Ueberspringen und naiver Unsinn zum Wesen eines echten und gerechten Volkslieds.

Auch in der lyrischen Poesie wird das Höchste erreicht wenn ein großer Dichter im Volkston singt, wenn er den volksthümlichen Inhalt künstlerisch darstellt. Darum haben Uhland und Heine Anklang gefunden, weil ihnen das Geheimniß des Volksliedes offenbar geworden, an das sie daher auch gern anknüpfen, gerade wie der König aller Lyriker, wie Goethe. Vielfach haben die Volkslieder von Nixen gesungen, welche Menschen ins Wasser gelockt. Goethe erkennt den tiefen Sinn dieser Sage, die Sehnsucht nach einer Vermählung mit der Natur, wie sie uns ergreift, wenn wir vor dem klaren, kühlen Wasserspiegel stehen, und so hat er seinen Fischer gedichtet. Andere Lieder, namentlich im Norden, sangen von Erlkönigs Reich; ein dänisches: „Herr Olaf reitet spät und weit", hat nicht blos das Versmaß des Goethe'schen Erlkönigs, auch den Schluß: „Da lag Herr Olaf, und er war todt", hat Goethe nur wenig verändert; und doch, wie ist seine Ballade so viel herrlicher! Es ist in ihr die tragische Macht der Phantasie ausgesprochen, die uns die Natur belebt und uns auch in Nebelstreifen und alten Weiden oder im Flüstern des Windes nichts Todtes sehen, vielmehr ein Seelenhaftes ahnen läßt, die Macht der Phantasie, die aber, wenn sie vom Verstande sich löst, den Menschen der Wirklichkeit entzieht und ihn zu Grunde richtet. So stehen Verstand und Phantasie in der Anschauung des Vaters und des Kindes bei Goethe nebeneinander, und die Ballade eröffnet uns in engstem Rahmen denselben Blick in unser Wesen den der Tasso oder der Werther gewähren. Die alte Volksweise ist beibehalten, der Sage ist ihr Sinn abgewonnen, und demgemäß ist sie zu voller Klarheit durchgebildet worden.

Uhland's deutsche Volkslieder theilen jetzt ein langes Gedicht mit, das den Refrain hat: „Röslein auf der Heiden"; aber wie schlank und zart und duftig ist dagegen das Goethe'sche, und wie hat Goethe später selbst mit einzelnen kleinen Veränderungen es in eine höhere Idealität erhoben, wenn statt: „Sah es, war so jung und schön" es nun heißt: „War so jung und morgenschön!" — Ich kenne vier Volkslieder, welche beginnen:

Wie kommt's daß du so traurig bist?

und drei setzen hinzu:

Ich seh' dir's an den Augen an
Daß du geweinet hast.

Eines gibt die kurze Antwort:

Und wer 'nen stein'gen Acker hat,
Dazu 'nen stumpfen Pflug,
Und wem sein Schätzel untreu wird
Der hat wol Kreuz genug.

Andere nehmen im Fortgang des Dialogs eine scherzende oder heitere Wendung, die dem Anfang nicht entspricht; welch einen wundervollen „Trost in Thränen" hat aber Goethe an ihn angereiht, und so recht herausgesungen was in ihm lag, rein, still und bewegt!

Ein schönes italienisches Ständchen hat Kopisch uns übersetzt; es lautet:

Du bist das süße Feuer,
Bist meine Seele, du!
Zu allen meinen Gefühlen ...
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Zu allen meinen Gefühlen ...
Hast alle Schlüssel du,
Und hier von diesem Herzen ...
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Und hier von diesem Herzen
Hast jedes Theilchen du,
Und wirst mich sterben sehen ...
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Und wirst mich sterben sehen,
Ja sterben, befiehlest du!
Schlaf sanft, geliebtes Leben,
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Oder nehmen wir lieber das Original, das sich freilich weicher und melodischer in die Seele singt:

Tu sei quel dolce fuoco,
L'anima mia sei Tu,
E degli affetti miei...
Dormi, che vuoi di più?

E degli affetti miei
Tien le chiavi Tu,
E di sto cuore hai...
Dormi, che vuoi di più?

E di sto cuore hai
Tutte le parti Tu;
E mi vedrai morire . . .
Dormi, che vuoi di più?

E mi vedrai morire,
Se lo comandi Tu.
Dormi, bel idol mio,
Dormi, che vuoi de più?

Goethe hat dieses Lied gekannt, er hat das Motiv jede Strophe mit „Schlafe, was willst du mehr" zu schließen davon entlehnt, aber statt durch diesen Refrain den Fortgang der Gedanken beständig mitten im Satze zu unterbrechen hat er ihn demselben anzuschmiegen gewußt; er hat es vermieden die dritte Zeile der vorhergehenden Strophe als die erste der folgenden müßig zu wiederholen, er hat sie vielmehr dort einen Gedanken abschließen, hier einen neuen Gedanken aus ihr sich entwickeln lassen; endlich hat er auch die weiblichen Versausgänge durch den Reim gebunden und so die Musik des Ganzen wundersam erhöht. Es ist immer nur Ein Gefühl, das die Seele im Wechsel der Anschauungen träumerisch süß hin und her bewegt, darum wird auch das Ohr durch die Wiederkehr derselben Klänge befriedigt. Und wie hat er den Inhalt seines eigenen Gemüths, einen viel höhern Gehalt in diese so veredelte Form ergossen! In die Seele der schlummernden Geliebten will er die Ueberzeugung unbegrenzten Wohlwollens einflößen, wie das italienische Volkslied; aber er will zugleich Himmel und Erde mit dem reinen Gefühle des Herzens in Einklang bringen, das ihn läuternd und weihend zur Andacht stimmt und ihn mit Wonnen der Ewigkeit beseligt, und dieser Gottesfriede, diese Verklärung seines ganzen Wesens in der Liebesbegeisterung will er auch dem Traume der Geliebten einhauchen und ganz mit ihr Eins werden. So dichtet er seinen Nachtgesang:

O gib vom weichen Pfühle
Träumend ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele
Schlafe, was willst du mehr?

Bei meinem Saitenspiele
Segnet der Sterne Heer
Die ewigen Gefühle;
Schlafe, was willst du mehr?

Die ewigen Gefühle
Heben mich hoch und hehr
Aus irdischem Gewühle;
Schlafe, was willst du mehr?

Aus irdischem Gewühle
Trennst du mich nur zu sehr,
Bannst mich in diese Kühle;
Schlafe, was willst du mehr?

Bannst mich in diese Kühle,
Gibst nur im Traum Gehör.
Ach, auf dem weichen Pfühle
Schlafe, was willst du mehr?

Wenn die Poesie zünftig wird, gelehrt und gelernt wird, dann bringt man die Kunst der Umschreibung in Regeln, dann gibt es Wörterbücher für Metaphern. So schreiben die keltischen Barden ihren Schülern vor: statt Verstand und Vernunft Auge und Ohr des Geistes zu sagen, der Stern soll Edelstein des Luftgewölbes heißen, der Zephyr das Lächeln der Lüfte, die Welle der Drache der salzigen Flut oder die Blüte des Oceans. Der Edda ist ein Abschnitt Skalda angehängt, in welchem angegeben wird wie man verschiedene Gegenstände umschreiben oder metaphorisch bezeichnen soll. In den Dichtungen der Skalden starren solche Bilder prächtig wie Gletscher, zwischen denen die Verse wie Wasserstürze dahinbrausen. Da glänzt das Schwert als Odin's tönendes Wundenfeuer, das Feuer als der hellsprühende Holzmörder, die wüthende Seuche der Wälder, und von einem in seinem Saale verbrannten König wird gesungen: der Bringer des Rauches hat ihm mit flammendem Fuß auf das Haupt getreten. Von Hegon dem Guten singt Guthorm Sindre:

Vor dem Geiererfreuer griffen zur Flucht sie alle,
Ob des Weines der Wunden wurden fröhlich die Raben.

Daß bei Eywind Skaldaspiller die Axt nach Blut hungert, daß der Schild den Blitz grimmiger Klingen sieht, das ist echte Poesie, Naturbeseelung.

Der Pegnitzschäfer Harsdörfer verfaßte ein Buch: Poetischer Trichter, die deutsche Dicht- und Reimkunst ohne Behuf der lateinischen Sprache in sechs Stunden einzugießen; es erschien zu Nürnberg und heißt darum der Nürnberger Trichter. Es handelt vom Ursprung und Zweck der Poesie, von der Wörter Lang- und

Kurzlaut, vom Reim und Versbau, vornehmlich aber von der Wörter Zierlichkeit und gibt ein kleines Lexikon der Umschreibungen: statt Frühling Blumenvater, statt Wein Sorgenbrecher, Kelterblut, statt Wind Wolkentreiber, Felsenstürmer, Wirbelheger, Blütenfeind. Dem Feld solle man nach dem Monat in welchem man schreibt ein anderes Beiwort geben, es heißt vom Januar bis December: hartbefroren, windbetrübt, neulichgrau, neugepflügt, blumenhold, vielbegrast, hitzematt, ährenreich, ganz durchfeuchtet, fruchtbereicht, grünlichfalb, schneebesamt. Im Lexikon stehen Beiwörter und Umschreibungen hinter den Hauptwörtern; wir schlagen Blut auf, und finden: der Geister Aufenthalt, der Adern heißer Schweiß, der Leber Kuchenspeiß, der purpurrothe Lebenssaft, das nasse Lebensgold, und können danach nun dichten:

So ward vergossen hier der Adern heißer Schweiß,
Der dürre Boden trank der Leber Kuchenspeiß,

oder:

Der Geister Aufenthalt, der Purpursaft entrollt,
Bezahlet ward die Schuld mit nassem Lebensgold.

Bei den britischen Barden finden wir schon früh die Klangkünstelei, welche nicht blos die Endworte reimt, sondern gleiche Laute auch im Innern der Verse zusammenbringt und im Fortgang der Rede ein eben gebrauchtes Wort wieder aufnimmt; so schon in der Opferhymne aus der Heidenzeit an den Sonnengott Beli, der auch Man Ogan angerufen wird:

Spend' im Goldhorn, Goldhorn in Hand, Hand am Stahl hie,
Stahl am Schlachtthier sing' ich Preis Dir, König Beli!

Aehnlich in einem Gesang auf den Pictenhelden Tütbuch, der an die Sitte erinnert die Schlachtreihen durch Ketten aneinander zu binden.

Heer zerstoben, Wehr zerkloben, Leib zerhaun!
Jüngst ein hoher Fürst durchzog er Sand und Aun,
Völker folgten seinen stolzen Königsbraun,
Jubelnd blickten seine Picten ihn zu schaun,
Schlossen freud'ger ihrer Leiber Kettenzaun.

Weh, gefaßt heut von der Schlachtmaid ehernen Klaun,
Starr im blut'gen Hieb den muth'gen Blitz der Braun,
Ein besiegter Leichnam liegt der Stolz der Fraun,
König Tütbuch, tief verhüllt von Todesgraun,
Heer zerstoben, Wehr zerkloben, Leib zerhaun!

Man wiederholt den Endconsonanten und wechselt mit dem Vocal:

Mit Madey schwand alle Lust,
Wüst' ohn' ihn Wies' und Palast,
Die Meut' im Stall heult verwaist,
Arbeit schläft und Werth verwest.

Von der Klangspielerei indischer Kunstlyrik hat uns Rückert in der Gitogawinda Proben gegeben. Da bringt eine Hirtin der schmollenden Geliebten Kunde vom Liebenden:

Wo er zur Wohnung der Wonnebelohnung genaht ist im Schmuck der Liebe,
Stattlich Gelendete, säume nicht, wende dich schnell zu dem Herrscher der Triebe!
Unter dem Duftstrauch an Jamuna's Lufthauch harret der Hainbekränzte.
Schwingt eine Taube sich, regt es im Laube sich, meint er daß du gekommen,
Schmücket das Lager dir, blicket mit zager Begier dir entgegen beklommen,
Unter dem Duftstrauch an Jamunas Lufthauch harret der Hainbekränzte.

Oder die Liebende singt am Morgen nach durchschwelgter Nacht:

Holder Gesell, an die Augengazellenbewegungsumhegenden Ohren bring
Hier den geschickt sich wie Mandana's Fangstrick dehnenden sehnenden Ohrenring,
Fang ins Geflechte die flatternden, lange wie Bienen in schwärmenden Flocken mein
Lilienlicht des Gesichtes umhangenden, fange die lockern Locken ein.

Ebenso hören wir neben der arabischen Reimprosa Hariri's einen Anklang an die Wort- und Klangspiele arabischer Poesie in einigen Stellen der Schule von Hims. Der Lehrer ruft: Weißer Klingklang! — Geistersingsang! — Nun ihr beiden, die ihr nicht seid zu scheiden, noch zu unterscheiden, — ihr aus einem Korn entsprungenen Zwillingshalmen, — oder aus einem Kern entsprungenen Zwillingspalmen, — singt euere doppelt geschlungenen Zwillingspsalmen, — deren Anfang ist wie ihr Ausgang, — und ihr Anklang ist wie ihr Ausklang, — nur daß in denselben Tönen — sich andere Gedanken verschönen. Da treten die zwei auf — und singen frei auf, — der eine:

Mein Eid ist pures Gold und gilt dir wenig;
Doch gültig meiner Lieb ist selbst dein Meineid;
Mein Neid allein ist nicht des Mundes Lächeln,
Auf diese Knosp' empfindet selbst der Mai Neid.

Der andere:

Mit der Nacht kam wie der Mond mein Liebster,
Weilte lächelnd bis nach Mitternacht;
Mitternacht war hell wie Tag, da tagt' es,
Und mein Glück entfloh mir mit der Nacht.

Der Lehrer fügt selbst einen Spruch hinzu:

Wenn du wirst das Frühlingsblühn der Au verstehn,
Wirst du wissen wie die Todten auferstehn.

Dann ruft er einem andern Jungen auf: Geschwind, mein Reitgäulchen, mein Streitmäulchen, — wickele mir ab dein breit Knäulchen! — Sag' her ohn' Anstand — doch mit Anstand — die Verse vom Anstand! — Da kam eine Range — wie eine Stange — und sprach mit Gesange:

An Stand ist sie ein Hirtenkind, doch eine Königin von Anstand.
Anstand es lange Zeit bis ich eröffnet ihr wie sie mir anstand.
Anstand sie mit Gespielen einst zum Tanz, da stand ich auf dem Anstand;
Anstand ich nicht, bot ihr die Hand, und ihre gab sie mir ohn' Anstand.

In einem Trinklied ruft Rückert in Erinnerung an die Klanggeister orientalischer Sangmeister:

Alles andre sind Scheinsonnen,
In Weintonnen ist Sonnenschein;
Alles andere sind Scheinwonnen!
In Weintonnen ist Wonneschein!
Gürtet die Schläfe mit Rebenlaub,
Denn der Tod sinnet auf Lebenraub.

Sobald der Sinn nicht allzu kurz kommt, mag man sich an solchem Spiel erfreuen.

Die Volkspoesie ist der Beginn; sie hat ihren Gegensatz in der gelehrten und gelernten Dichtung, ihre Vollendung in der echten Kunstpoesie.

VIII.

Die Gliederung der Poesie.

Der Mensch beginnt durch ein noch ungeschiedenes Zusammenwirken mehrerer Künste sein Gefühl, seine Gedanken auszusprechen; ist doch die Stimmung der einen Seele der Keim aus dem sie sich entfalten, und bedarf es der besondern Ausbildung der einzelnen Darstellungsweisen um durch sie den ganzen Empfindungsgehalt zu veranschaulichen. Der Stein, der architektonisch zum Denkmal aufgerichtet wird, vertritt des Helden Bild, erhält des Helden Haupt, die Bildwerke am Tempel dienen der Architektur zum Schmuck wie diese ihr Träger ist, und sie sind mit Farben bemalt; Malerei die durch Licht und Schatten Gestalten modellirt, farblose Skulptur ist ein Werk späterer Zeit. Wenn der Wilde die Worte die er singt mit Tanz und andern Bewegungen seines bemalten Leibes begleitet, und das Schwert beim Schlachtlied schwingt, so sehen wir bei den Naturvölkern ursprünglich zur Aeußerung des Innern den Ton, das Wort und die veranschaulichende Geberde zusammenwirken; die Anfänge der Poesie, der Musik, der bildenden Kunst liegen hier in gemeinsamer Einheit. Es währt lange bis die Gedichte nicht mehr gesungen werden, bis die das Wort begleitende Instrumentalmusik für sich selbständig auftritt. Und so ist auch der Anfang der Poesie ein noch unentwickeltes Ineinander von Gefühlsausdruck und veranschaulichender Schilderung; das Erste ist das Ganze noch in sich beschlossen, das organische Werden ist Entfaltung der einzelnen Glieder, die sich dann wieder zu einem Organismus zusammenschließen. Das musikbegleitete im Theater mit Decorationen aufgeführte Drama läßt uns auf der Höhe der Cultur dieses Gesammtbild genießen.

Schließen wir aus dem was den Ariern gemeinsam ist auf

das ursprüngliche Stammgut zurück, so ergeben sich Gebete und Gesänge zum Opfer, von Chören mit begleitenden Tänzen gesungen, neben dichterischen Zaubersprüchen als das bereits vor der Trennung Vorhandene. Mit dem Tanzschritt und seinem Takt ist der Rhythmus und das Maß der Verse in Poesie und Musik verbunden, nothwendig sowie viele im Chor zusammenwirken; da bedarf es der festen Ordnung. Viertaktige Halbverse finden sich bei Germanen und Indern; vier Schritte vorwärts, vier Schritte rückwärts oder rechts und links bewegen sich die um die Opferstätte Versammelten, und der gleichgemessene Gesang begleitet ihre Bewegungen; nachdem der ganze Vers gesungen ist, steht jeder wieder an seiner Stelle.

Bei den alten Germanen herrscht das Zusammensingen vor; Chöre bei der Hochzeit- und Leichenfeier wie bei dem Beginn der Schlacht. Aehnliches wird von den Spartanern preisend berichtet. Noch heute werden auf den Faröerinseln die Siegfriedlieder von zwei Reihen gesungen, die einander gegenüberstehen, aufeinander zuschreiten, ihre beiderseitigen Hände aneinanderschlagen, dann wieder zurückweichen um wieder zusammen zu kommen. Der Preis des Gottes oder des Helden führte zum epischen, der Stimmungsausdruck von Freud' und Leid zum lyrischen Ton, und wenn ich noch zu meiner Studentenzeit in Heidelberg den Kampf des Sommers und Winters sah, dargestellt von einem in grüne Tannenreiser und einem in Stroh gehüllten Jungen, wobei Verse gesungen wurden, so erblicken wir auch den Keim des Dramas in dieser ursprünglichen Poesie. Erhaltene Gesänge der Veden, der Edda, sprechen das religiöse Gefühl im Preise des Gottes aus, dessen Macht und Thaten sie schildern; wahrscheinlich auch die Päane der Griechen, gleich den spätern sogenannten Homerischen Hymnen. Die alten Heldenlieder sind in ungeschiedener Einheit lyrisch-episch: Das erregte Gemüth treibt zum Gesang und die Empfindung bricht durch die Schilderung des Erlebten hervor. Wie wir aber in aller Poesie ein plastisches Element haben in der Bildlichkeit der Rede, ein musikalisches im Vers, wie wir bald mehr unter der Einwirkung der Außenwelt oder in der eigenen Innerlichkeit leben, so kann die Dichtung sich vorwiegend auf Anschauung oder Empfindung richten, oder beide ineinander verschmelzen. Der Geist spiegelt die Welt und offenbart sich in ihren Bildern; er webt in der eigenen Innerlichkeit und spricht die Empfindungen des Gemüths und die seelebewegenden Gedanken aus; er verwirklicht

seine Gedanken durch die That, entwickelt sich im Kampfe mit der Welt, und erringt die Versöhnung mit der sittlichen Weltordnung. So ergibt sich eine vorwiegend objective Poesie, die epische, neben der subjectiv lyrischen, und die Ineinanderarbeitung beider Elemente in der dramatischen. Ich beginne mit der epischen Poesie, wie ich die bildende Kunst der Musik und Poesie voranstelle, weil wir durch die Eindrücke der Außenwelt, durch die Bilder der Dinge zum Selbstgefühl und zum Denken erregt werden, sie also für uns das Erste sind, in welchem die noch unbewußte Seele für das Bewußtsein sich bethätigt. Epos heißt ja auch Wort und Rede schlechthin, weil es den Griechen die erste künstlerische Gestaltung der Sprache war. Eine Handlung in ihrem Verlauf durch die einander folgenden Worte aufzufassen und auszudrücken war dem Menschen leichter, als seine eigenen Gefühle zu entfalten. Ist das Schöne das seelenvolle Reale, das Wirkliche als Ausdruck der Idee, so tritt es am leichtesten faßlich uns in Handlungen entgegen, die das Innere äußern, die eine Seelenstimmung realisiren; die Kunst ist hier verklärende Abspiegelung des Lebens.

A. Die epische Dichtung.

1. Wesen und Gesetz des Epos.

Wir sind gewohnt die epische Poesie als die objective zu bezeichnen und vorzugsweise Objectivität von ihr zu fordern, und zwar in der doppelten Bedeutung dieses Wortes, wonach es einmal das Gegenständliche, das äußerlich Wirkliche, dann das in sich Begründete, für sich selbst Geltende bezeichnet, wie wenn wir von einer objectiven Wahrheit im Unterschiede von Vorstellungen reden die nur Einzelnen nach deren besonderer Gemüthsbeschaffenheit richtig erscheinen. Der Epiker stellt also nicht die Innerlichkeit des Menschen oder das Seelenleben als solches dar, sondern er schildert den Weltzustand in dem dasselbe sich ausgeprägt hat, und die Thaten durch die es sich ein äußeres Dasein gibt; er malt die Natur nicht wie sie in den Stimmungen des Herzens sich spiegelt, sondern wie sie in ihrer eigenen Wesenheit uns in festem Umriß vor Augen steht; er entwickelt Gedanken, aber nicht wie der Geist des Menschen von ihnen im Wechsel der Gefühle erfüllt

ist, sondern wie sie als allgemein gültige Ideen in ihrem eigenen innern Zusammenhange sich selbst tragen und bewähren. Es ist hier überall das in sich selbständige Leben, das in seiner Freiheit, in seiner unzersplitterten Größe, in seiner Einheit und Harmonie des Innern und Aeußern veranschaulicht und verherrlicht wird, und das Kunstwerk soll als das Abbild dieses Lebens ebenso frei und selbständig erscheinen. Daher verschwindet der Dichter hinter seinem Werke, und statt mit seiner Subjectivität in die Entfaltung der Begebenheiten oder Gedanken bedingend einzugreifen, läßt er dieselben sich in strenger Gesetzmäßigkeit auseinander entwickeln oder im Spiel äußerlich wirkender Kräfte hervortreten.

Goethe's Hermann und Dorothea erhebt sich aus dem Kreise des Idylls in den des eigentlichen Epos nicht blos dadurch daß die größte Begebenheit des Jahrhunderts ihm zum Hintergrunde dient, sondern dadurch daß uns die Geschicke der Welt und der Wandel der Zeit in den Ereignissen der Familie veranschaulicht werden, daß wir sehen wie der Mensch das Beständige der Gesinnung und die Treue für die Natur verschmelzen soll mit der Empfänglichkeit für das Neue, für die Bewegung der Freiheit, damit er und sein Geschlecht weder thatlos erstarre noch in trüber Gärung sich verwirre, sondern die eigenthümliche Wesenheit mit klarem Muth ausbilde und die Cultur der Natur vermähle. In ganz ähnlicher Weise hat Wilhelm von Humboldt eine Abhandlung über dieses Gedicht dahin erweitert daß er an ihm vom Besondern aufsteigend die Gesetze der epischen Poesie nachwies und diese wiederum in einer der Hauptstimmungen des Geistes begründete. Wir wollen den umgekehrten Weg gehen und aus dem Wesen des Geistes ein Bild unserer Dichtung entwickeln.

Unser Leben bewegt sich zwischen den Zuständen einer ruhigen Beschauung, einer unintereſſirten Betrachtung der Dinge und einer Erregung der Gefühle, eines bestimmten Empfindens. Die Empfindung eignet den Gegenstand sich an oder schließt ihn von sich aus, er gilt ihr nur insoweit er das innere Selbst berührt, das ihn liebt oder haßt, und danach abstößt oder genießt; oder in der Empfindung hat sich die Seele in ihrer Untrennbarkeit vom Gegenstande und bezogen auf ihn als diesen einzelnen. Die Betrachtung dagegen läßt die Sache in deren eigenen Wesenheit und Selbständigkeit bestehen, sie scheidet das Ich von ihr um beides reiner zu gewinnen, sie ist unparteiisch, sie ist nicht an ein Ding gebunden, sondern geht in ihrer Freiheit von einem zum andern fort, um in

den Unterschieden den Charakter des Einzelnen und in der Verbindung des Mannichfaltigen, im Zusammenhange das Ganze zu erkennen. Die Empfindung der Liebe will diesen Mann, dieses Mädchen einzig und immer, aber der Naturforscher will die Verzweigung der Nerven erkennen wie sie in allen Menschen sich findet, und es ist ihm gleichgültig an welchem er seine Entdeckungen macht. Die beschauliche oder beschauende Stimmung will das Object nicht meistern, sondern nur erkennend in sich aufnehmen, nur sein treuer ungetrübter Spiegel sein, und aus dieser gleichmüthigen Lebendigkeit der Seele entspringt die epische Dichtung und deren Objectivität, während die Empfindung in der subjectiven Lyrik sich ausspricht. Jene Ruhe der Betrachtung, die stille Abgezogenheit des Gemüths drückt die alte Sage von der Blindheit der Sänger aus: sie haben die Natur mit offenen Augen angesehen, nun aber blicken sie sinnend den Bildern des Lebens nach, die vor ihrer Seele vorüberziehen. Und die Freude an der reinen Beschauung, dies Bedürfniß des Menschen sich ohne persönliches Interesse und doch mit innigem Antheil in die Betrachtung der Welt zu versenken, die Seele mit dem Inhalte derselben zu erfüllen, sich an dem Wechsel der Erscheinungen zu ergötzen, wir finden sie bei dem Kinde das der Märchenerzählerin lauscht, wie bei dem Orientalen der sich vortragen läßt was der Europäer stoffhungrig in immer andern Romanen liest. Der echte Dichter befriedigt dies Verlangen nach ästhetischer Anregung, indem er zugleich das Gemüth durch die Offenbarung der in allem Besondern waltenden sittlichen Weltordnung und der dadurch aus allen Verwickelungen sich herstellenden Harmonie beruhigt und beglückt.

Jeder Dichter lebt in der Gegenwart, denn nur die Gegenwart ist, und die Ewigkeit ist die sich stets gebärende Gegenwart: aber der Lyriker folgt dem Wellenschlag des Augenblicks, der ihn hin und her schaukelt, und er lebt einzig im Gefühl des eben Seienden, während der Dramatiker von der Gegenwart aus in die Zukunft blickt, nach dem sich hinwendet was noch geschehen, was als Endzweck aus dem Processe der Dinge hervorgehen soll; der Epiker aber richtet sein Auge auf die Vergangenheit, auf das bereits fertige, in sich vollendete Leben; dieses beschwört sein Zauberspruch für die Gegenwart herauf. Als das bereits Gewordene ist es das Objective, und als das Vergangene und Nothwendige wird es mit Ruhe betrachtet, während der wechselnde Strom gegenwärtiger Empfindungen die Seele mit sich fortreißt,

oder das Zukünftige, was erst werden soll, uns wegen der Ungewißheit des Ausgangs in Spannung, in Besorgniß, in Aufregung versetzt, und jene gleichmüthige Stimmung des Betrachtens aufhebt, die das Epos als die seinige bedarf. Als Odysseus sein eigenes Geschick von Demodokos singen hört, bricht er in Thränen aus, und sofort heißt der König Alkinoos den Sänger innehalten, weil sein Lied nicht Alle erfreue.

Die Muse ruft Homer an, die aller Dinge kundige, die wahrhaftige Göttin, daß sie den Zorn des Achilleus singe, daß sie ihm vom vielgewandten Odysseus sage; und nun verkündet er was als Offenbarung vor seiner Seele vorüberzieht, aber diese seine ganze große Seele haucht er dem Werke ein, daß es Leben und Empfindungsfülle gewinne. Der echte Epiker ist Eins mit seiner Zeit, ihn trennt keine Kluft von der Bildung seines Volkes, er ist nur der liederreiche Mund desselben, und ebenso ist er Eins mit seinem Stoff. Die Gefühle welche in diesem die herrschenden sind erkennt er als die treibenden Mächte des eigenen Herzens, und wenn Goethe beim Vorlesen von Hermann und Dorothea in Thränen ausbrach und sagte: „So schmilzt man bei seinen eigenen Kohlen", so beweist dies wie er sein tiefstes Gemüth in das Gedicht ergossen. Aus diesem Liebesbund des Künstlers und des Kunstwerks, aus diesem schweigsamen naiven Einverständniß der Seele des Dichters und der Seele der Welt leitet F. Zimmermann die innige Rührung ab, die uns beim Lesen Homer's ergreift. Nirgends dringt dieser uns seine Reflexionen auf, nirgends spricht er seine Empfindungen über das Dargestellte aus, er legt sie lieber einem der zuschauenden Menschen oder Götter in den Mund, aber er hat die ganze Hoheit und Milde seiner eigenen Natur all seinen Schöpfungen völlig eingehaucht. Wir erkennen sein Vaterlandsgefühl, wenn Odysseus sich sehnt den Rauch des Vaterhauses aufwirbeln zu sehen, wir ahnen den Muth seiner Brust in der Waffenfreude des Achilleus, aus Andromache's lächelnder Thräne spricht die Innigkeit seines Gemüths uns an, wie die Kindereinfalt seiner reinen Seele aus dem Zurückbeben des kleinen Astyanax vor dem Helmbusch des Vaters; Odysseus und Penelope offenbaren den Erfindungsreichthum seines Geistes, die Treue seines Herzens. Sein eigener freier Geistesblick läßt den Hektor im Kampf rufen: Ein Wahrzeichen nur gilt: das Vaterland zu erretten! Die Objectivität des Epos ist also keine kalte Aeußerlichkeit, sondern sie besteht darin daß das subjective Gefühl des

Dichters sich völlig in den Gegenstand ergossen hat und dieser dadurch vom innigsten Gemüthsleben durchdrungen, bewegt und beseelt erscheint.

Die epische Kunst ist die Wiedergeburt der Plastik innerhalb der Poesie; wie diese arbeitet sie für die Anschauung, wie diese gibt sie ihren Gestalten die vollrunde, in sich geschlossene Lebenswirklichkeit; oder sie erreicht die ihr gebotene Objectivität dadurch daß alles Besondere in ein gleiches klares Licht tritt, daß es ein selbständiges Dasein und eine eigene Beseelung hat, daß es nicht als ein Verschwindendes erscheint, das auch nicht sein könnte, sondern als ein in sich Bedeutsames, als ein Ewiges und Wesenhaftes. Aber das innere geistige Wesen muß auch vollständig zur Erscheinung kommen. Das Unsagbare des Gefühls, das erhabene Verstummen vor dem Unendlichen in Klopstock's Messias ist unepisch: die Empfindung muß ihr geflügeltes Wort, die Gesinnung ihre sichtbare That finden. Wenn ein Homerischer Held etwas denkend erwägt, so ist das ein Sprechen zu seiner eigenen Seele, und die weise Mäßigung der eigenen Brust erscheint zugleich als die Pallas Athene, welche den Peleussohn mahnend am blonden Hauptthaar faßt. Was ein Jeder innerlich ist das wird ohne Heuchelschein offen in seinen Worten und Werken dargelegt. Durch die Reden, welche die Handlung begleiten, motivirt sie der Dichter oder offenbart er ihre Bedeutung für das Gemüth; wir erfahren im Ruf des Schmerzes oder Jubels wie den Helden zu Muthe ist, ihre Gesinnung, ihre Absicht gibt sich darin kund und so werden wir beständig vom blos Aeußern aufs Innere hingelenkt, das Innere aber stets offenbar. Gelegentlich gibt dann der Epiker Zustände des Gemüths durch Handlungen kund, in welchen sie objectiv werden. Als die Burgunden zu den Hunnen kommen, da küßt Chriemhild den Giselher, aber den Günther küßt sie nicht; wie Hagen dies sieht, da bindet er den Helm fester. An dem äußern Zeichen daß sein Schild von Schwertern nicht zerhauen sei, erkennt Chriemhild daß ihr Gemahl Siegfried ermordet worden. „Warum schweigst du und zeigst du mit Lächeln deine Zähne?“ fragt Sal bei Firdusi.

Hegel nannte die Gestalten des Epikers Sculpturbilder der Vorstellung. Wie die Bildsäule rings von ununterbrochenen Linien umschrieben ist, denen das Auge sanft fortgleitend folgt, bis es zum Ausgangspunkte der in sich geschlossenen Formen zurückkehrt, so gewinnen wir den Ausdruck der Objectivität in der Dichtung

dadurch daß die Schilderung eine durchgängige Stetigkeit hat, daß in ihr keine Sprünge und keine Lücken eintreten, sondern daß wir Schritt vor Schritt oder von einem Moment zum andern vorangehend zum Ziele kommen, daß Raum und Zeit in unserer Vorstellung im Zusammenhange durchmessen und erfüllt werden. Allerdings bringt dies auch eine Kleinmalerei und eine gewisse Breite mit sich, aber sie sind dem Epos nothwendig, das nur so das glaubhafte Abbild der Wirklichkeit wird. Ein einiger Faden durchschlingt das Ganze, die Begebenheiten sind miteinander verkettet, die Gedanken nach dem logischen Gesetz miteinander verbunden; die Willkür der Individualität, die vom Hundertsten aufs Tausendste kommt, hat hier keine Stelle, wo das Sachliche in seiner Gediegenheit, in seiner Fülle, in seiner Realität hervortreten soll, wo statt der vielen Möglichkeiten, mit denen die Vorstellung spielt, vielmehr die eine nothwendige Wirklichkeit dargestellt werden soll. Nichts wird für die Ahnung blos angedeutet, sondern das Seiende, das Gewordene wird in der ganzen Macht und Deutlichkeit seiner Erscheinung veranschaulicht.

Wir wollen das Gesetz der Stetigkeit durch ein oder das andere Beispiel erläutern. In der Edda wird nicht die Sage erzählt um sie dem Hörer mitzutheilen, sondern sie wird als bekannt vorausgesetzt, und nur ein einzelner Punkt wird je nach der Stimmung des Dichters herausgegriffen um ihn im Glanz der Dichtung zu betrachten und dadurch die gleiche Stimmung im Hörer zu erwecken; das Vorhergehende, das Nachfolgende wird gelegentlich angedeutet, kühne Uebergänge durchbrechen die gleichmäßige Entfaltung, und Sprünge herrschen statt des ruhigen Fortgangs: die Edda ist lyrisch. So wird Sigurd's Mord mit den paar Zeilen erzählt, nachdem gesagt ist daß die Schwäger beschlossen den Guttorm dazu zu veranlassen:

> Leicht aufzureizen
> War der Uebermüthige;
> Bald stand der Stahl
> Sigurd im Herzen.

Das ist lyrisch gewaltig, eine ergreifende Kürze statt der behaglichen Breite, die das Epos verlangt. Wir finden diese im Nibelungenlied, wo Siegfried's Tod der Gemahlin durch den Traum angedeutet ist, wo er hinauszieht auf die Jagd, wo er den Wettlauf nach dem Brunnen macht, und Zug für Zug alles was

er oder was Hagen thut in ununterbrochener Folge alle einzelnen Augenblicke ausfüllend erzählt wird. Wir finden sie in der Ilias, wo stets ein Wort das andere gibt, eine That die andere hervorruft, wo wir sehen wie die Helden aufstehen, sich rüsten, in die Schlacht ziehen, zum Abendmahl heimkehren, und wie der labende Schlummer auf sie herabsinkt.

Die epische Objectivität verlangt daß Alles aus den handelnden Charakteren, aus den Begebenheiten selbst fließe, jede Verschlingung und jede Lösung sich ohne des Dichters Willkür und sichtbares Zuthun aus der Sache selbst ergebe. Diese Verkettung der einzelnen Ereignisse untereinander bedingt die Stetigkeit in den Kampfschilderungen der Ilias und der zweiten Hälfte des Nibelungenliedes, namentlich im Streit der berner Helden. — Im herrlichen indischen Gedicht Savitri bricht die Nacht im Walde über die treuliebenden Gatten herein; Satjavat haut einen Ast ab und zündet ihn zur Fackel an.

Zur Wehre führte Satjavat die Axt in seiner rechten Hand,
Und mit der Linken fasset' er die linke Schulter Savitri's;
Sie aber mit der Linken trug den Brand, und schlang den rechten Arm
Um Satjavat. So wanderten die beiden durch den finstern Wald.

Die successiv sich aneinander reihenden Vorgänge bei Isfendiar's Tod gibt Firdusi in strenger Folgerichtigkeit:

Matt sank sein Haupt, schlaff wurden seine Glieder,
Der Bogen glitt aus seiner Rechten nieder,
Er hielt sich an des Rosses Mähnen sterbend,
Mit Blut den Boden roth wie Tulpen färbend.

Byron zeichnet uns die um den ohnmächtigen schiffbrüchigen Don Juan beschäftigte Haidee:

Ihr Mündchen neigte sich zu ihm gewandt
Als ob es seines Mundes Hauch erspüre,
Und streichelnd rief der Jugend warme Hand
Die Lebensgeister von des Todes Thüre,
Und wusch die kalte Stirn und hielt umspannt
Den Puls, damit sie ihn zum Leben schüre,
Und ihrem weichen Druck und sanften Pflegen
Kam eines Seufzers leiser Dank entgegen.

Wie hier im Einzelnen, so finden wir die gleiche Stetigkeit und Vollständigkeit und die dadurch erzielte epische Anschaulichkeit auch in Goethe's Hermann und Dorothea. Von der Schwüle des

Mittags bis zum dämmernden Abend mit seinen donnernden Wolkenmassen und seinem heraufsteigenden Monde durchleben wir den ganzen Tag, und wir geleiten Hermann nach dem Brunnen, nach dem Dorfe, nach dem bereits bekannten Birnbaum, bis wir wiederum mit ihm über die Schwelle des elterlichen Zimmers treten. So wandelt Dante mit gleichem festen Schritte durch die Kreise der Hölle, den Berg der Reinigung hinan und in den himmlischen Sphären, und seine Seele wird für uns zum Spiegel der ganzen Welt und ihrer Geschichte. In der Odyssee holt Penelope den Bogen des Odysseus. Da wird in vielen Versen geschildert wie dies geschieht. Sie steigt hinauf zum Gemach, nimmt den Schlüssel von Erz mit dem elfenbeinernen Griffe, und geht zur hintern Kammer hinab, wo die Kleinode des Königs ruhen. Dort tritt sie auf die eichene Schwelle, löst den Riemen vom Ring der Pforte, steckt den Schlüssel hinein und schiebt den Riegel zurück; krachend breiten die Thürflügel sich auseinander, und sie geht hin zur Wand, sie reckt sich empor und enthebt dem Nagel den Bogen. Sie setzt sich nieder, legt ihn auf den Schos und weint im Andenken an den fernen Gemahl; wir sehen ihr Thun und blicken zugleich in ihr Herz. Homer beschreibt uns das Haus des Odysseus nicht, aber erzählt uns den Weg der Penelope, und so gewinnen wir ein Bild des Hauses, indem wir ihrem Gang durch dasselbe folgen.

Die Stetigkeit führt zur Vollständigkeit. Die epische Einheit erscheint in der Totalität der einzelnen Bilder und in deren Zusammenhange, sie erscheint im Gleichgewicht der einzelnen Theile, das der gleichmüthigen Seelenstimmung entspricht. Aber die Objectivität der Darstellung verlangt daß jede Gestalt im Epos wie in der Wirklichkeit ihr selbständiges Leben und Bestehen habe, und wenn der Dramatiker seine Gestalten um Eines Zweckes willen schafft und in ihrer Wechselwirkung ineinander verschränkt, stellt sie der Epiker nebeneinander und weiß eine jede so zu entfalten daß sie sich selbst genug und für sich etwas Ganzes sein könnte. Er bildet im Reliefstil, wie diesen Phidias und Thorwaldsen mustergültig angewandt; ein gemeinsamer Geist durchdringt den ganzen Zug um den Fries des Parthenon, aber von diesen Reitern, diesen Jungfrauen ist auch jede Figur ein frei entfaltetes Wesen für sich, während in der malerischen Gruppe gar oft eines um des andern willen da ist, und alles Einzelne auf einen Mittelpunkt bezogen wird wie im Drama. Die dramatische Einheit

vergleiche ich darum dem animalischen Organismus, in welchem Ein Herz der Ausgangs- und Endpunkt wie die bewegende Mitte aller Adern und Lebenssäfte ist, die somit ein in sich festgeschlossenes Ganzes bilden. Die Einheit des Epos aber ist die der Pflanze. Hier ist jeder Zweig eine Individualität für sich, und der Stamm erscheint nur als der gemeinsame Mutterboden der Zweige, die sich von ihm aus in die Lüfte erheben, ohne daß die Blätter des einen in die des andern übergingen, und so der Trieb absteigend wieder zum Stamm zurückkehrte. So stehen die Homerischen Helden nebeneinander, so sind die einzelnen Abenteuer des Odysseus aneinander angelagert; sie bilden ein Ganzes, wie Aeste und Zweige eines edeln Stammes sich zur Krone wölben. Ein Ausspruch Schiller's tritt bestätigend ein; er schreibt am 21. April 1797 an Goethe: „Es wird mir aus allem was Sie sagen immer klarer daß die Selbständigkeit seiner Theile einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes ausmacht. Die bloße aus dem Innersten herausgeholte Wahrheit ist der Zweck des epischen Dichters; er schildert uns blos das ruhige Dasein und Wirken der Dinge nach ihren Naturen; sein Zweck liegt schon in jedem Punkt seiner Bewegung, darum eilen wir nicht ungeduldig zum Ziele, sondern verweilen mit Liebe bei jedem Schritte. Er erhält uns die höchste Freiheit des Gemüths, und da er uns in einen so großen Vortheil setzt, so macht er sich selbst das Geschäft um so schwerer; denn wir machen nun alle Anforderungen an ihn, die in der Integrität und in der allseitigen vereinigten Thätigkeit unserer Kräfte gegründet sind. Ganz im Gegentheil raubt uns der tragische Dichter unsere Gemüthsfreiheit, und indem er unsere Thätigkeit nach einer einzigen Seite richtet und concentrirt, so vereinfacht er sein Geschäft um vieles und setzt sich in Vortheil, indem er uns in Nachtheil versetzt.“ Hier wäre freilich für den Tragiker die Katharsis zu betonen, die Läuterung und Erhebung des Gemüths aus dem Sturm und Drang der Affecte, der aus dem Kampf sich entbindende Sieg der sittlichen Weltordnung.

Einheit und Stetigkeit der epischen Darstellung werden am besten erreicht werden, wenn die Begebenheiten sich im Verlauf einer kurzen Zeit ereignen, sodaß der Dichter alle Momente derselben ausfüllen kann, wie Goethe in Hermann und Dorothea. So hat Homer aus den zehn Jahren des Troianischen Kriegs ein paar Tage herausgewählt, an denen die Heldenkraft sich am herrlichsten entfalten, die er vom jedesmaligen Aufleuchten der Morgen-

röthe bis zum Glanz der Sterne schildern konnte; so geleiten wir den Odysseus nur auf dem Ende seiner Fahrt, nur in den Entscheidungskampf. Das Nibelungenlied entspricht in seiner gewaltigen zweiten Hälfte der hier aufgestellten Forderung, der weder der Tristan noch der Parcival völlig, aber doch in ihrem eigentlichen Kerne genügen. Tasso, Milton, Klopstock haben hier dem antiken Muster glücklich nachgestrebt. Im Graf von Habsburg, im Kampf mit dem Drachen hat Schiller Alles in Einem Moment zu vereinen gewußt.

Schon Horaz sagt daß der Epiker nicht mit dem Ei der Leda (ab ovo) anfange, sondern uns mitten in die Handlung (in medias res) versetze; seine Kunst zeigt sich darin daß er einen prägnanten Moment als Ausgangspunkt findet, der sogleich unser Interesse erweckt, sogleich die Perspective nach dem Ziel eröffnet. Rückschauend kann er dann manches einflechten was vor dem Beginn der Handlung liegt, wie Homer den Odysseus selbst einen großen Theil seiner Erlebnisse erzählen läßt, wie Hagen von Siegfried's Jugendthaten Kunde gibt und Aeneas sein und Troias Geschick der Königin Dido berichtet. Erst spät erfahren wir die Vorgeschichte des Harfenspielers und Mignon's, nachdem sie längst zu Wilhelm Meister herangetreten und unsere Theilnahme erregt haben. So bietet ja das fortschreitende Leben jedem Menschen seine Räthsel, und lernt jeder nach und nach seine Genossen kennen. Das freilich ist keine Kunst, wenn uns der Romanschreiber in eine spannende Situation versetzt, und nach einiger Zeit abbricht und uns dann die Geschichte von Anfang an trocken erzählt bis er wieder an jene Situation angelangt ist; das hat Immermann in seinem Münchhausen verspottet, wenn er den Buchbinder den Autor verbessern und das elfte Kapitel voranbinden läßt, dem dann nach einer Correspondenz beider das erste mit den folgenden nachkommt.

Das Nebeneinander im Epos erhält seinen tiefern Grund in der eigenthümlichen Auffassung der Wirklichkeit. Wir unterscheiden zwischen unsern Thaten und Erlebnissen; die erstern gehen aus unserm Willen hervor und wir bestimmen dadurch die Welt; die andern erfahren wir durch die Verbindung in welcher wir mit der Welt stehen, durch ihre Einwirkung auf uns. Eingeflochten in den Weltzusammenhang finden wir uns auch in unsern Handlungen durch ihn bedingt, während umgekehrt es wesentlich auch von unserer Eigenthümlichkeit, von unserer Auffassung abhängt

was und wie etwas zum Ereigniß für uns wird. Wie der Wille sich zur That entschließt und dadurch in Gegensatz mit der Welt geräth, an ihr zerschellt oder sie besiegt, das ist wesentlich dramatisch; wie die Geschichte sich in der Gemeinsamkeit vieler Kräfte vollzieht, wie der Einzelne bedingt ist durch die Zeitumstände, durch die Lage der Dinge, wie ihm von außen der Stoff seines Thuns geboten wird, und er vieles erfährt das er nicht beabsichtigt, nicht gewollt hatte, dies ist episch. Die Heimfahrt des Odysseus ist episch. Die einzelnen Abenteuer entwickeln sich nicht auseinander, und nicht aus seiner Persönlichkeit; seine Individualität bewährt sich nur durch die Art wie er sie besteht, wie er in den Ereignissen sich bethätigt. Ein Gleiches gilt von Don Quixote. In der Ilias sind die Helden alle durch das gemeinsame Ziel im Kampf um Troia verbunden. Achilleus sucht keinen Streit mit Agamemnon, es wird ihm aufgedrungen daß er sich unmuthvoll, ungern aus dem Krieg zurückzieht, den nun die andern führen, bis sein Patroklos fällt und er dann zur Entscheidung sich erhebt. Die epische Handlung trägt das Gepräge der Begebenheit. Im Drang der Welt, durch die Verhältnisse in welche sie hineingerathen, durch die innern und äußern Erfahrungen die sie machen, wird für den Wilhelm Meister, wird für Albano im Titan die harmonische Bildung und das Glück einer vollgenügenden Liebe gewonnen; Schiller sagte treffend von ersterm: das Buch hat einen Zweck, nicht der Held. Darum erhalten wir im breiten Strom des Epos das vollste Weltbild, und gestatten ihm seinen ruhigen Fluß, seine vielen Wellen, seine Krümmungen, bis er seinen Weg vollendet. Das Ziel ist von Anfang an klar, aber wie es erreicht wird das zeigt die Kunst des Dichters, der gerade die retardirenden Motive liebt, und bei jedem Momente mit gleicher Liebe verweilt. Eine große Begebenheit flicht sich aus vielen Strebungen der Einzelnen zusammen, die ihre besondern Wege gehen und gar oft ohne daß sie es wollen einander begegnen, sei es daß sie sich kreuzen, sei es daß sie zur Gemeinsamkeit zusammengehen. Dies Spiel des Lebens zeigt uns der Epiker, und seine Kunst besteht darin daß er die verschiedenen Fäden des Gewebes in sicherer Hand hält, und da er doch nur nacheinander die Sache vortragen kann, so muß er es verstehen zur rechten Zeit die besondern Fäden bald fallen zu lassen bald aufzunehmen. So erscheint Ariost's Rasender Roland lang als Blumenkranz ineinander geflochtener Episoden, bis die Haupt-

handlung klar hervortritt und Rüdiger und Bramante einander gewinnen; aber alles dient um das Bild der ritterlichen Phantasiewelt allseitig erglänzen zu lassen. Auch Cervantes weiß im Don Quixote ganz vortrefflich Vereinigungspunkte verschiedener Ereignisse zu finden.

Gottschall sagt in seiner Poetik: „Die Technik des neuern Romans, für welche das geschickte Abbrechen und Aufnehmen der Fäden ein wesentliches Mittel ist das Interesse immer wach zu halten, kann sich auf das Muster der ältesten Volksepopöen berufen: Homer verstand dies ebenso gut wie Eugen Sue, und ist noch für die spätesten Epigonen lehrreich. Er schildert uns z. B. die Reise des Telemachos und seine Heimkehr, ehe er sich zu dem in der Grotte der Kalypso weilenden Odysseus wendet; (doch setzen wir hinzu, er zeigt uns das Haus in das Odysseus heimkehren will, von Odysseus zu erfahren war der Zweck jener Reise, wir werden mehr und mehr auf ihn gespannt;) aber er läßt den jungen Helden nicht sicher in den Hafen von Ithaka einlaufen. Er schildert uns die Verschwörung der Freier gegen ihn; er schildert uns die angstvolle Erwartung der durch ein Traumbild erregten Penelope; er schließt mit den Versen:

Aber die Freier im Schiff durchsegelten flüssige Pfade,
Stets des Telemachos Mord in grausamer Seele bewegend.
Mitten liegt in dem Meer ein Eiland schroff von Geklippe,
Dort wo Ithaka scheidet der Sund von der felsigen Samos,
Astoris, nicht sehr groß; da empfängt mit doppelter Einfahrt
Schiffe der Port; hier lauernd erwarteten ihn die Achäer.

Und hier bricht er ab und erzählt in einer langen Reihe von Gesängen die Schicksale des Odysseus. Wie wird Telemachos ankommen? Wird er dem Hinterhalt der Freier glücklich entgehen? Wird die sorgenvolle Mutter den Geretteten wieder in die Arme schließen? Mit diesen ungelösten Fragen entläßt uns der Dichter, hemmt die Erzählung mitten in ihrem Verlauf und führt die Entwickelung der Hauptbegebenheit weiter fort. Durch diese Hemmung fesselt er zugleich. Während wir weiter hören oder lesen bleibt im dunkeln Grunde unsers Gemüths die Erwartung zurück den weitern Fortgang jener abgebrochenen Begebenheit zu erfahren.“ Die Composition ist sogar noch feiner. Telemachos ist von Ithaka, wo wir die Lage der Dinge kennen gelernt, nach dem Vater ausgefahren, vom Nestor zu Menelaos gekommen, und verlangt von hier nach der Heimkehr über Pylos zurück. Nun wendet sich der

Dichter wieder nach Ithaka, wo die Freier den Mord beschließen. Wir finden den Odysseus auf der Insel der Kalypso; er fährt von da heimwärts; sein Schiff zertrümmert Poseidon, den Sturmverschlagenen rettet Leukothea's Binde; er gelangt zu den Phäaken; da sind wir aufs Höchste gespannt nun seine Geschichte aus seinem Munde zu hören. Dann als Odysseus nach Ithaka heimgekehrt ist und Athene die Nebel zerstreut hat daß er das Vaterland wiedererkennt, eilt sie nach Lakedämon, die Rückkunft des Telemachos zu beschleunigen. Während nun Odysseus bei Eumäos Aufnahme erlangt, erscheint sie dem Telemachos im Traum, und der Jüngling verabschiedet sich von Menelaos, fährt mit Nestor's Sohn nach seinem Schiff in Pylos, und von dort nach Ithaka, wo er bei Eumäos einkehrend den Vater findet. Daß aber die Freier seinen Mord geplant, ist bedeutungsvoll, denn dadurch haben sie mehr als durch die Umwerbung Penelope's und das Verprassen des Guts von Odysseus den Tod verdient; diese sittliche Motivirung ist bewundernswerth.

Goethe war ähnlicher Ansicht. Er schreibt an Schiller: „Da das Epos in der größten Ruhe und Behaglichkeit angehört werden soll, so macht der Verstand vielleicht mehr als an andere Dichtarten seine Forderungen, und mich wunderte diesmal bei Durchlesung der Odyssee gerade diese Verstandesforderungen so vollständig befriedigt zu sehen. Einige Verse im Homer, die für völlig falsch und ganz neu ausgegeben werden, sind von der Art wie ich einige selbst in mein Gedicht (Hermann und Dorothea), nachdem es fertig war, eingeschoben habe um das Ganze klarer und faßlicher zu machen, und künftige Ereignisse bei Zeiten vorzubereiten. Eine Haupteigenschaft des epischen Gedichtes ist daß es immer vor und zurückgeht." Goethe und Schiller bemerken: Das epische Gedicht stellt den außer sich wirkenden Menschen dar: Schlachten, Reisen, jede Art von Unternehmung die eine gewisse sinnliche Breite fordert; die Tragödie den nach innen geführten Menschen, ihre Handlungen bedürfen daher weniges Raums. Daran reih ich ein Weiteres. Zeigt der Epiker wie der Charakter sich im Strome der Welt bildet, so zeichnet er die Helden auch vielseitiger als der Dramatiker, der die bestimmte Geistesrichtung, das besondere Pathos hervorhebt; wir lernen den Odysseus, den Achilleus in den mannichfaltigsten Lagen kennen, und erkennen das Vollmenschliche ihrer großen Naturen. Der erfindungsreiche Mann ragt auch im Bogenspannen, im Ringkampf und Wettlauf

hervor; der hellenische Wissenstrieb, die Abenteuerlust lebt mit der Treue für sein Weib, mit der Liebe zum Vaterland in seiner Brust, er hat eine Thräne für den Hund der sterbend ihn erkennt, seine Schlauheit ist mit Redlichkeit, sein Muth mit Mäßigung und Gottesfurcht verbunden. Ebenso lodert der Zorn ob der gekränkten Ehre in Achilleus gleich gewaltig empor, wie sein Schmerz um den Freund sich mit rührender Innigkeit ergießt; von der Heimfahrt hält den Gekränkten sein Edelsinn zurück, und furchtbar im Rachekampf trägt er doch auf seinem Schild die Bilder des Friedens in das ersehnte Schlachtgetümmel. Ein Liebling der Götter bezwingt er das eigene Herz wo es ihren Willen zu erfüllen gilt. So tritt uns Cid in den mannichfachsten Lagen entgegen, so Siegfried, Rama, alle dem Grundton des Charakters getreu; ebenso im Kunstepos Tankred bei Tasso, Hermann und Dorothea bei Goethe, und Tom Jones oder Copperfield im Roman, ja bei aller Lyrik auch Goethe's Werther; nicht blos Liebe und Naturschwärmerei, auch Poesie, Religion und Gesellschaft lassen Geist und Gemüth sich offenbaren.

Der epische Held ist Eins mit seinem Schicksal und steht in seinem Volk als dessen Repräsentant und Vorkämpfer, er führt keine besondere Sache gegen dasselbe, und in der Begebenheit selbst vollzieht sich das Walten der sittlichen Weltordnung. Nicht blos Klopstock singt: Also geschah des Ewigen Wille, sondern schon vor ihm Homer: Zeus' Rathschluß ward vollendet. Der echte Dichter hat das sehende Auge für den Kern und Werth der Dinge, sein Tiefblick dringt durch das äußere Getriebe der Geschichte in das Innere, er offenbart den Zusammenhang des scheinbar Getrennten aber doch einer gemeinsamen Wurzel Entsproßten, er läßt uns den einigen Lebensgrund erkennen, der alles durchdringt und in der Wechselbeziehung des Vielen zu Tage tritt, er zeigt wie über das Wollen und Verstehen der Einzelnen hinaus in der Entwickelung des Ganzen ein gottgesetztes Ziel erreicht wird, sodaß alles Große im Zusammenwirken göttlicher und menschlicher Thätigkeit vollbracht wird. Es ist die Natur, es ist die Begabung und das Zusammensein der Individuen eine Grundlage gegebener Nothwendigkeit, über welche die Entschlüsse, die selbstgewählten Thaten und Zwecke der Einzelnen sich erheben, ihr Spiel treiben, und durch ihre Stellung zum Sittengesetz sich ihr Loos bereiten. Denn zumal die Volksseele würde sich von Geschichten abwenden die nicht auch die Forderungen des Gewissens befriedigen, und

wenn uns das Leben selber da ein Stückwerk oder quälendes Räthsel bleibt wo dies nicht der Fall ist, so wollen wir gerade das Dunkel zur Klarheit gelichtet sehen, auf daß uns wohl werde. Darum läßt der Dichter die Vorsehung walten, und im Sieg des Guten und Rechten wie im Untergang auch des Gewaltigen und Herrlichen eine sittliche Weltordnung erkennen. Naiver und dichterischer erscheint dies nirgends als bei Homer. Die Mächte der Natur und des Gemüths haben Menschengestalt gewonnen, sie bilden unter der Herrschaft des Zeus einen Götterstaat, sie gleichen den Personificationen der Eigenschaften und Wirkungskreise des Einen. Daß alle gute und vollkommene Gabe von oben kommt, daß ein göttlicher Wille die Natur ordnet, das Böse bestraft und das Gute zum Siege führt, diese Ueberzeugung lebt in der Seele Homer's, er singt das Lied kraft göttlicher Eingebung, und sieht in dem Ausgang der Ereignisse das bestimmende oder richtende Walten des Zeus. Pallas Athene, die göttliche Weisheit, steht dem Odysseus, dem Telemachos berathend und führend zur Seite, und wenn Achilleus rathschlagt ob er dem Zorn folgen oder die Leidenschaft bändigen soll, so faßt Athene, ihm allein sichtbar, sein blondes Haar und beschwichtigt sein Herz. In dieser Kraft der Selbstbeherrschung ahnt der Dichter ein Mächtigwerden des allgemeinen Willens im individuellen, wie dort die leitende Vorsehung. Der Dichter ist selbst der Seher, der die Pest im Lager der Griechen als die Strafe des zürnenden Gottes auffaßt, dem sein Priester unbillig behandelt ward; die Erfahrung aus der Erscheinungswelt knüpft er an die Idee, deutet jene durch diese, und gewinnt so für die Idee, hier die Wesenheit Apollon's, eine neue sie offenbarende Begebenheit. Er würde die Geschichte nicht in ihrem tiefsten Grund erfassen, wenn er sie nicht im Lichte der sittlichen Idee im Zusammenhang mit Gott, als eine Offenbarung seines Waltens, als Weltgericht oder als Erziehung der Menschheit darstellte. Wie er überall den Finger Gottes sieht — und wie wenig können wir doch für uns machen, wie ist das Meiste Führung und Fügung, Gabe und Gnade! — so läßt Homer nun seine Götter nach Maßgabe ihrer Individualität persönlich und sichtbar in die menschlichen Dinge eingreifen; das weite Meer, das die Heimfahrt des Odysseus hemmt, wird zum zürnenden Poseidon, die Vorsehung die ihn leitet und erleuchtet zur Athene, die Liebesleidenschaft und Schönheit des Paris ist eine Gabe Aphrodite's, die rächende und sühnende Gottesmacht erscheint in

Apollon. Am liebsten aber läßt der Dichter die Götter in menschlicher Gestalt, ja oft als eine bekannte Persönlichkeit erscheinen, und darin liegt ja die Wahrheit daß wir selbst die Werkzeuge sind, durch welche der ewige Rathschluß sich vollzieht. So veranschaulicht Homer in der Menschengeschichte die göttliche Weltregierung. Das ist der Grund des Uebersinnlichen und Wunderbaren in seiner Poesie, darum folgen wir noch heute dem Zauber seines Gesanges, wenn wir auch an die Realität seiner besondern Götter und ihrer Erscheinungen nicht mehr glauben. Das Geisteswunder des im Getriebe der menschlichen Dinge verwirklichten Götterwillens, das Uebersinnliche der sittlichen Weltordnung, muß uns jedes echte Epos darstellen; Homer hat es auf die sinnlich anschaulichste Weise gethan. Ihm am nächsten steht das indische Epos, ich meine den alten echten Kern, und Nal und Damajanti, aber auch durch die spätern Incarnationen Wischnu's in die Helden Krischna und Rama klingt die ursprüngliche Wahrheit durch. Ebenso war es in der nordischen Heldensage: Die Götter greifen sichtbar in die Geschicke der Menschen ein. Dante, Tasso, Milton, Klopstock verwertheten die Gebilde der christlichen Mythe für den Zweck ihrer Dichtung, ja Milton zeigte in der Gestaltung Satan's seine Dichterkraft in höchster Stärke. Anders wird das Verhältniß schon für Klopstock's Zeitgenossen, die an seine Engel und Teufel nicht mehr glaubten, ähnlich wie für Vergil und Ovid die alte Götterwelt zum Phantasiespiel geworden. Allein es stand derselben doch noch keine neue Religion gegenüber, wie das der Fall war, wenn Dichter der Renaissance die Mythologie der Griechen und Römer wieder aufnahmen; dafür ist, weil sie ganz äußerlich und ohne Glauben blieb, der passende Name der Göttermaschinerie aufgekommen. So zog schon Tasso die antiken Furien zu den Höllendämonen des Orients heran. Camoens schmückte gleich zeitgenössischen Malern, wie Rubens, die neuere Geschichte mit antiken Götterbildern. Bacchus grollt darüber daß der Ruhm seines indischen Zuges durch Vasco de Gama verdunkelt werde und bereitet dem Portugiesen allerhand Nachstellungen; Mars und Venus dagegen, die Schutzgötter Roms, sehen dessen Größe und Ruhm in Portugal fortleben, und stehen darum den Seefahrern bei, Venus rettet sie aus Gefahren und zaubert den Heimkehrenden eine Insel aus den Wellen hervor, wo sie mit Nymphen wonnige Tage verleben, Vasco zum Symbol der errungenen Seeherrschaft sich mit Thetis vermählt. Camoens sagt selbst einmal daß diese

Mythologie da sei um dem Liede Reiz zu leihen, daß aber diese Fabelwesen doch kein ganz leerer Zierath seien, sondern die Vorsehung versinnlichen sollen, welche die Menschen leitet und mit ihnen zusammenwirkt:

> Denn List, Verstand und Muth mag wenig frommen,
> Wo nicht vom Himmel Rath und Hülfe kommen.

Lebloser und trockener sind die allegorischen Figuren in Voltaire's Henriade, die Zwietracht, der Fanatismus, die sinnliche Liebe, die er neben die Handlung stellt, frostig beschreibt und allerhand Unheil anstiften läßt, wo sie in den Charakteren und Leidenschaften der Menschen selbst walten und in der Handlung anschaulich sein sollten. Da fehlt der Glaube und die dichterische Phantasie, da herrscht nur die Reflexion. In der Geschichte des Volks und im Gemüth der Menschen hätte der Dichter das Walten der Vorsehung darstellen sollen. Mit mehr Glück und Geschick ist Wieland verfahren. Ihm bot freilich der mittelalterliche Roman die Verknüpfung der keltischen Zaubersage mit den Thaten Hüon's; Oberon's Horn war schon in dessen Besitz; aber Wieland macht aus Oberon, jenem spukhaften Zwerg aus dem Liebesverkehr Julius Cäsar's mit einer Fee, den luftigen holden Elfenkönig des Shakespeare'schen Sommernachtstraums. Elfen und Feen lebten im Märchen fort, die Gebilde des Dramas waren uns vertraut, Wieland zog eine Erzählung aus Chaucer heran um den Zwist zwischen Oberon und Titania und ihre Versöhnung durch menschliche Liebestreue zu motiviren; so verwob er die Feen- und Menschenwelt und durfte sich der Kunst rühmen welche die verschiedenen Fäden zu einem Hauptknoten zusammenschlang; er erreichte die Einheit des Mannichfaltigen, Hüon und Rezia, Oberon und Titania bedürfen einander um zu einem glücklichen Schluß zu gelangen. Und noch mehr ward gewonnen indem Wieland die Fabel sinnig vertiefte, eine Idee durch sie entwickelte. Die Liebenden nehmen ihr Unglück als Sühne, sie wählen den freiwilligen Opfertod lieber als daß sie voneinander lassen, und das läutert und verherrlicht sie. Nenne die Macht, die über uns waltet, wie du willst: Vorsehung, Schicksal, Oberon! erklärt Rezia:

> Mir sagt's mein Herz, ich glaub's und fühle was ich glaube:
> Die Hand die uns durch dieses Dunkel führt
> Läßt uns dem Elend nicht zum Raube;
> Und wenn die Hoffnung auch den Ankergrund verliert,

So laß uns fest an diesem Glauben halten;
Ein einz'ger Augenblick kann alles umgestalten.

Die Treue erscheint als das Band welches Himmel und Erde verknüpft, und im heiter gaukelnden Spiele der Einbildungskraft feiert der Ernst der sittlichen Weltordnung seinen Sieg.

Statt der Wunder welche die Naturgesetze durchbrechen, statt der sinnenfälligen Göttererscheinungen verlangt die Neuzeit im Roman wie im versificirten Epos vielmehr den Reiz ungewöhnlicher Gemüthslagen, anziehender Situationen und vielverschlungener Geschicke, und in deren psychologischer Motivirung vorwiegende Seelenmalerei. Aus dem Ineinandergreifen der Ereignisse soll sich das Seinsollende gemäß der ursprünglichen Natur und der poetischen Gerechtigkeit auf eine überraschende Weise entbinden. Wenn wir sehen wie dem Tüchtigen alle Dinge zum Besten dienen, wie die falschen Anschläge sich verkehren, wie die Charaktere sich ihr Loos bereiten und Schicksal und Gemüth einander entsprechen, wenn über die Absicht und Einsicht der Handelnden selbst hinaus sich ein Herrlicheres entfaltet als sie erstrebten oder dachten, wenn im Spiel der Einbildungskraft zugleich Vernunft und Gewissen befriedigt werden, dann bedarf es keiner äußerlichen Maschinerie, dann wird die der Welt einwohnende göttliche Ordnung in der Sache selbst dargestellt. Statt der Symbole von Quellen des Hasses und Bechern des Liebeszaubers, aus welchen die Menschen in den Ritterbüchern trinken, müssen aus ihrer Innerlichkeit und durch die Fügung der Umstände die Gefühle erwachen, wachsen, und ihre Macht beweisen. Goethe braucht in Hermann und Dorothea keine Feen, keine Kriegs- und Liebesgötter; die gewaltige Bewegung der Französischen Revolution und die werkthätige Menschenfreundlichkeit führen jene beiden zusammen, sie erkennen einander als für einander bestimmte Persönlichkeiten, sie gewinnen einander auf ganz natürlichem und sittlichem Wege; nenne das Zufall wer blos die Außenseite sieht, das Auge der Mutter blickt tiefer: nun hat die Braut ihm der Himmel hergeführt, und sein Herz hat rein und sicher gewählt; der Geistliche bekennt: der Augenblick nur entscheidet über das Leben des Menschen und über sein ganzes Geschick; und Hermann erwähnt der sturmbewegten Zeit:

Sollte nicht auch ein Glück aus diesem Unglück hervorgehn,
Und ich im Arme der Braut, der zuverlässigen Gattin
Mich nicht erfreuen des Kriegs, so wie ihr des Brandes euch freutet?

Und wie lautet doch das Wort Dorothea's an Hermann, durch welches Goethe uns den ersten Blick in ihr Herz thun läßt, nachdem er ihre Gestalt uns vor Augen geführt?

„Der Glückliche glaubt nicht
Daß noch Wunder geschehn; denn nur im Elend erkennt man
Gottes Hand und Finger, der gute Menschen zum Guten
Leitet. Was er durch Euch an uns thut thu' er Euch selber."

Er hat die Geliebte nicht gesucht, er hat sie, sie ihn gefunden, sie vollenden sich aneinander, und ihr Bund ist ein Symbol der Versöhnung streitender Mächte im Entwickelungsgange der Menschheit. Goethe selbst wies in einem Brief an Schiller darauf hin wie das große Weltschicksal theils wirklich, theils symbolisch eingeflochten ist, und von Ahnung, von Zusammenhang einer sichtbaren und unsichtbaren Welt doch auch leise Spuren angegeben sind, was zusammen an die Stelle der alten Götterbilder tritt. Und das Wunderbare, das man für das Epos zu fordern gewohnt ist, und das man in dem Eingreifen überirdischer Mächte in den gesetzlichen Gang der Dinge suchte, wie ganz natürlich erscheint es hier in dieser Wandlung, die eine Familie in einem halben Tag erfährt, in diesem Sichfinden zweier trefflichen Menschen auf so ungeahnte und doch so einfache Weise! Hier rechtfertigt sich uns die Begriffsbestimmung welche Wilhelm Wackernagel in seiner Poesie von der epischen Dichtung gibt: „Alle Poesie schaut das Schöne unter den Formen der Wirklichkeit an; so auch die epische. Sie ist aber auf das höchste Schöne gerichtet, auf die Einheit die über und in aller Welt ruht, auf den göttlichen Geist. Wie sie jedoch eine menschliche Kunst ist, so wird sich ihre Anschauung niemals der ganzen Gottheit bemächtigen, sondern aus der Fülle der Göttlichkeit immer nur ein Einzelnes, eine vereinzelte Idee von religiösem oder sittlichem Gehalt herausgreifen und sich aneignen können. Diese Idee nun wird angeschaut unter den Formen derjenigen Wirklichkeit die der Einbildung am nächsten vorliegt, und in der sich auch die Gottheit am deutlichsten offenbart, unter den Formen der Geschichte. Epische Anschauung ist demnach Anschauung einer göttlichen, einer religiösen oder sittlichen Idee in Form einer durch Causalität verbundenen Reihenfolge von äußern Thatsachen. Dies die allgemeine Definition, welche für die epischen Gedichte aller Zeiten, aller Völker, aller

Arten paßt, und es sind damit sowol die Anforderungen ausgesprochen die man an die allerneueste Ballade machen darf, als auch die ältesten Heldenlieder der Griechen damit charakterisirt sind.“ Es ist die sittliche Weltordnung die sich uns im umfassenden Epos wie im Märchen, in den Kranichen der Ibykus, im Grafen von Habsburg, im Gott und die Bajadere, in des Sängers Fluch und Eberhard dem Rauschebart bezeugt, und dadurch wird, während die Einbildungskraft an der sinnlichen Erscheinung sich ergötzt, zugleich Vernunft und Gewissen befriedigt. Das ist der Grund weshalb man für das Epos gewöhnlich den glücklichen Ausgang fordert, den indeß weder die Ilias noch das Mahabharata noch das Nibelungenlied zeigen, während uns in der Odyssee, in Nal und Damajanti, im Ramayana, in der Gudrun die Wiedervereinigung der Liebenden und der Sieg des Rechts erfreut. Aber auch dort bewährt nicht blos der Untergang die Heldenkraft, und hat Achilleus freiwillig eine kurze ruhmvolle Jugend einem ruhmlosen Alter vorgezogen: die Troer haben die Sache des Ehebrechers zur ihrigen gemacht und büßen dafür durch Here's gerechten Zorn, Siegfried's Schwert rächt Siegfried's Mord, und das Unrecht der Kuruinge wie des Bürgerkriegs überhaupt wird im indischen Epos betont, es wird betont daß der Tod Sühne und Eingang in das wahre Leben ist. Das Gedicht vom Kampf der Provenzalen für Glauben und Freiheit spricht den Gedanken des Epos in folgenden Versen ganz bestimmt aus:

Gott und das Recht sie herrschen, bestehn in Wirklichkeit;
Lug, Trug und Stolz sie haben das Feld wol einige Zeit,
Am Ende doch überwindet sie die Gerechtigkeit.

Ein Weiser am Ganges hat einst gesagt daß er jeden Morgen von frischem Staunen ergriffen werde; es ist das Wunder des Seins, daß überhaupt Etwas ist und nicht Nichts, was ihn stets von neuem erfaßte; und ist das nicht das noch größere Wunder daß dieses Sein, die Fülle mannichfaltiger unterschiedener Kräfte, in der Wechselwirkung derselben als Organismus der Natur wie des Geistes, und in dem Zusammenklang von Natur und Geist als eine Welt der Freiheit und Ordnung, der Liebe und Schönheit sich aufbaut? Das ist nur möglich wenn das All ein System von Kräften ist, die ursprünglich aufeinander bezogen sind und deshalb zusammenwirken können, wenn eine ewige Einheit das

Erste ist, die Alles aus ihr und sich in Allem entfaltet, und darin sich selbst erfaßt, bei sich selbst ist, von sich aus im Besondern erleuchtend, mahnend, ordnend sich offenbart.

Die Weltlage in welcher, der Boden auf welchem die Handlung vor sich geht, ist im Gemälde wie in der Dichtung zur Grundlage zu nehmen. In der bildenden Kunst ist es zunächst das Costüm das uns die Zeit veranschaulicht, was in der Poesie mehr durch Lebensansichten und Sitten geschieht. Das Epos gestattet hier eine größere Breite auch in der Erwähnung der äußern Erscheinung als das Drama, das bei der Aufführung diese dem Auge selber bietet; darum soll dort der Einfluß der Weltlage auf die Ziele der Menschen betont werden, der Kampf der allgemeinen Interessen oder Empfindungen mit dem individuellen Streben zu Tage kommen. Der Lyriker erschließt das Herz und zieht von der Außenwelt nur das heran was die Empfindung bedingt oder spiegelt; der Dramatiker entfaltet die That aus der Innerlichkeit der Gesinnung, der Leidenschaft im Kampf mit widerstrebenden Charakteren; der Epiker aber läßt den Strom der Begebenheiten an uns vorübergleiten, das Gewordene, Wirkliche steht ihm vor Augen, das stellt er uns vor Augen, er sieht die Charaktere in ihrer Umgebung von Zeit und Ort, und wenn er auch nicht nach der Unart der archäologischen Romanzwitter uns Tracht und Geräth weitläufig beschreibt, so läßt er die sinnliche Erscheinung stets in die Darstellung hereinwirken, Zug für Zug, wie die Ereignisse sich fortbewegen in der Stubenluft oder im Freien, bei Sonnen- oder Mondschein, zu Land oder Meer, in der Landschaft, in der Umgebung welche die Decoration dem Drama aufbaut, während der Erzähler sie unserer geistigen Anschauung vorzaubert. Dabei spiegelt uns das Einzelbild das Ganze der Zeitgeschichte, wie Schiller selbst von seinem Tell bemerkt daß er aus dem Bergthal den Blick in die freie Weite öffne.

Das Ganze aber des Volkslebens in einer bestimmten Zeit kann die Poesie in ihrer zusammendichtenden Kraft auf doppelte Weise offenbaren, in einer großen Begebenheit, die alle Kräfte der Nation in gemeinsame Thätigkeit setzt, oder in der Entfaltung eines großen Lebens, das einen Einzelnen zum Mittelpunkt vieler Geschicke, zum Träger vieler Erfahrungen macht. Ein Muster der ersten Weise haben wir in der Ilias, eins der zweiten in der Odyssee. Völkerkampf ist der Inhalt des Kerns von Mahabharata, des Schah Nameh, der Nibelungen, der Alexander- und Karls-

sage, der Lusiaden, des Befreiten Jerusalems; ein Einzelner ist Herr der Abenteuer im Parcival, im Tristan, und in der Divina commedia ist es der Dichter Dante selbst, der alle Kreise der Hölle, des Fegefeuers und des Himmels durchwandert.

Den Zorn des Achilleus, die Heimfahrt des Odysseus kündet der Dichter als Stoff seines Gesanges an, denn nur im Einzelnen kann er uns das Allgemeine, nur in hervorragenden Repräsentanten die Menschheit, nur im Mikrokosmus den Makrokosmus schildern; aber mit dem einen heimwärtsstrebenden Manne durchwandern wir die Erde, ja die Unterwelt, während über uns der Olymp sich aufthut; und der Zorn des beleidigten Helden wird zum Anlaß der gewaltigsten Kämpfe, in welche alle Achäer und Troer hineingezogen werden, an welchen die Götter Antheil nehmen, durch welchen das Geschick von Nationen entschieden wird. So wollte auch Schiller ein besonderes Erlebniß Friedrich's des Großen zum Mittelpunkt nehmen, in demselben aber sein ganzes Leben und sein Jahrhundert anschauen lassen. Das aber ist das Ziel des Epos in seiner Größe, der künstlerisch vollendeten Volksdichtung wie des Romans: uns ein volles ganzes Weltbild zu geben; die Wirklichkeit in der mannichfaltigen Fülle des innern und äußern Lebens abzuspiegeln, die Totalität des Seins zu erschließen, Charaktere und Begebenheiten zu Repräsentanten der Menschheit und ihres Geschicks zu gestalten. Auf den äußern Umfang kommt es nicht an, sondern auf die Höhe des Standpunkts und den weiten Blick des Dichters. Goethe führt uns in das deutsche Bürgerhaus, er braucht nur wenige, aber typische Gestalten; und die größte Begebenheit des Jahrhunderts, die Französische Revolution, führt die Liebenden zusammen; die Begeisterung für das Wohl und die Freiheit des Menschengeschlechts wie der Krieg und die Verwirrung werden uns dargestellt, aber die gelösten Bande der Welt sollen neugeknüpft werden, und sie werden es; wir schauen in die Vergangenheit, wo ein Josua oder Moses wandernde Völker geleitet, und in die Zukunft eines edel gesitteten gesunden Volkslebens, und so kann Humboldt von dem herrlichen Gedichte sagen: Wir werden auf eine wahrhaft epische Weise auf den allgemeinen Standpunkt geführt, von dem wir alles, und alles mit gleich großem parteilosen Interesse ansehen, und so schiebt sich, ohne daß wir selbst es merken, das ungeheure Bild der ganzen Menschheit den wenigen Personen unter, die wir vor uns handelnd erblicken.

Betrachtungen, die sich dem Epiker aufdrängen, legt er seinen Gestalten in den Mund; bei Homer sagt sie gewöhnlich einer zu seinem Nachbar. Als Hektor den Patroklos erschlagen hat und nun selbst die Waffen des Achilleus anlegt, die jener trug, da lag die Reflexion nahe daß er diese Rüstung nicht wieder ausziehen werde; Homer aber legt den Ausdruck dieses stimmungsvollen Gedankens dem Zeus selbst in den Mund. Der Vater der Götter und Menschen erblickt selbst das Thun des Helden, schüttelt ernst das Haupt und spricht in der Tiefe des Herzens:

Ach, dich Armen umschwebt noch nicht der Gedanke des Todes,
Der so nahe dir ist! Du legst die unsterbliche Wehr an
Jenes gewaltigen Manns, vor dem auch andere zittern!
Ihm ja hast du erschlagen den freundlichen starken Gefährten,
Hast ihm die Wehr dann schmählich geraubt von dem Haupt und den Schultern!
Aber ich will nunmehr noch größere Kraft dir gewähren,
Dafür daß du vom Kampf aus der Schlacht nie wieder zurückkehrst,
Nie dir Andromache löst die gepriesene Wehr des Achilleus!

Die Bedeutung des Moments mußte ausgesprochen werden; auf die Homerische Weise geschieht es echt episch. Ariost dagegen erweist sich als Kunstdichter, der außerhalb seines Stoffes steht, tritt mit seiner Reflexion persönlich hervor, als Ferran und Rinald, die eben einander bekämpft, wundenbedeckt Frieden machen und beide dasselbe Roß besteigen um der entfliehenden Angelica nachzusetzen; er singt:

O Edelmuth der alten Rittersitten!
Sie waren Nebenbuhler, die entzweit
Im Glauben waren, bittern Schmerz noch litten
Am ganzen Leib vom feindlich wilden Streit;
Doch ganz verdachtlos in Gemeinschaft ritten
Sie durch des wilden Waldes Dunkelheit;
Das Roß, getrieben von vier Sporen, eilte
Bis wo der Weg sich in zwei Straßen theilte.

So eröffnet auch Ariost die einzelnen Gesänge gern mit seinen Betrachtungen über den Stoff, dem er gegenübersteht, während die Sentenzen Homer's von seinen Helden ausgesprochen werden. Mit Recht hat ein hervorragender Romandichter der Gegenwart, Spielhagen, jene Objectivität wie sie im Volksepos waltet auch für die kunstvolle Prosaerzählung gefordert, indem er sie zugleich

selber vortrefflich in seiner Darstellung walten läßt. So hat Goethe in Wilhelm Meister diesem seine Ansicht über Shakespeare in den Mund gelegt, seine Lebensweisheit den Lehrbriefen einverleibt, den Sinn des Romans am Ende durch den tollen Friedrich aussprechen lassen.

Auch wo der Epiker Empfindungen ausspricht, thut er es so daß alle Schwelgerei des Gefühls, aller lyrische Selbstgenuß der Wehmuth und der Lust vermieden und die Empfindung durch die Gegenstände geschildert wird die sie hervorrufen. Das sehnende Langen und Bangen in schwebender Pein der noch ungestandenen Liebe, dies Grundthema der Lyrik ist darum weit weniger Stoff des Epos als die Liebe der Verlobten und der Gatten, die als fortdauernde und befriedigte Herzensgewalt ein Zustand des gemeinsamen Lebens geworden ist, deren Treue sich nun in Conflicten und zeitweiliger Trennung zu bewähren hat. Dies gilt von der Odyssee wie von der Gudrun und von Nal und Damajanti. Sie sind echt episch; die reizenden Seelengemälde und Gefühlsoffenbarungen in Wolfram von Eschenbach's Titurelfragmente strahlen im Glanz lyrischer Schönheit. Manchmal scheint auch bei Homer die Situation lyrisch zu werden, aber gerade dann kann man die Eigenthümlichkeit der epischen Darstellungsweise bei ihm studiren. So erzählt Andromache bei Hektor's Abschied wie Achilleus ihr den Vater und sieben Brüder erschlagen habe, weshalb nun Hektor ihr Eins und Alles sei; darum bleibt bei seinem Tod ihr kein Trost, sondern nur Gram. Und so wird ihr künftiges Los vor Hektor's Auge sogleich zum Bilde: nichts jammert ihn so sehr, als daß ein Achäer die Weinende wegführen wird, den Tag der Freiheit ihr raubend, und sie in Argos um den Webstuhl eines andern Weibes gehen oder mühsam Wasser herbeitragen muß. In der Anrede des Odysseus an Nausikaa tritt diese zuerst lebendig vor uns hin, wenn er nicht weiß ob er eine Göttin oder eine Jungfrau in ihr anreden soll, wenn er ihre Aeltern, ihren Bräutigam glücklich preist, wenn er sie mit der Palme in Delos vergleicht; seine Bitte um Schutz wird dann durch die Erzählung von seiner Noth motivirt, und der Segenswunsch für sie ist ein Gemälde des häuslichen Glücks befriedigter Liebe.

Auch Gottfried von Straßburg weiß die Liebesseligkeit von Tristan und Isolde durch die Schilderung ihres Lebens im Wald und in der Minnegrotte zu veranschaulichen. Und als Tristan's Mutter den Tod ihres Gemahls erfährt, da läßt der Dichter sie

sich keineswegs in lyrischen Klagegesängen ergießen, sondern er zeichnet sie wie sie gleich einer Niobe in ihrem Gram erstarrt; sie weint keine Thräne, ihr Herz ist versteint, ihre Zunge verstummt, sie stirbt indem sie ihren Sohn gebiert.

Herrlich zeichnet Firdusi den Mutterschmerz Tehmime's, als sie die Kunde erfährt wie ihr Sohn Sohrab mit seinem Vater Rustem gekämpft ohne daß beide einander erkannt, und der Sohn durch des Vaters Hand erschlagen sei. Sie klagt über den Gefallenen, aber das Wort genügt ihr nicht um zu sagen was sie empfindet, und die tiefe Innerlichkeit ihrer Gefühle gibt sie durch eine Reihe äußerlicher Handlungen sichtbar kund.

Als ob das Blut in ihren Adern starrte,
Sank leblos auf die Erde sie, die harte,
Dann raffte sie sich plötzlich wieder auf
Und ließ aufs neue ihren Klagen Lauf.
Blut weinte sie, nicht Thränen um den Sohn,
Drauf ließ sie Sohrab's Diadem und Thron
Sich holen, netzte sie mit Thränengüssen,
Und rief: „O hehrer Baum, nun ausgerissen!"
Das Roß ward ihr gebracht, geschwind von Schritten,
Das er in alter froher Zeit geritten;
Den Kopf des Renners an den Busen preßte sie,
Mit heißen Zähren seine Mähnen näßte sie,
Sie küßte ihm die Stirn mit Jammerruf,
Und drückte ihr Gesicht auf seinen Huf.
Sie streichelte des Sohnes Festgewand,
Als wär' es selbst ihr Sohrab, mit der Hand.
Den Panzer holte sie, das Schwert, den Speer,
Den Bogen und die wucht'ge Keule her;
Sie nahm den gold'nen Zügel, nahm den Schild
Des Sohnes, und zerschlug die Stirn sich wild,
Ergriff den Fangestrick von hundert Ellen
Und schleuderte ihn weit hinweg; den hellen
Brustharnisch küßte sie, die Kriegerhaube,
Und rief: „O Leu, so liegst du nun im Staube!"
Sie zog die scharfe Klinge des Sohrab,
Lief zu dem Pferd und schnitt den Schweif ihm ab.
Was sie an Gold und reichbezäumten Rossen
Besaß, gab sie den Armen hin. Verschlossen
Ward ihr Palast, ihr Thronsitz sank in Trümmer.
Was ohne Sohrab galt ihr Prunk und Schimmer?
Des Schlosses Thore wurden schwarz verhüllt,
Mit Staub so Saal als Festgemach erfüllt.

Die Mutter ließ die reichgeschmückten Hallen,
Daraus Sohrab entflohn, in Schutt zerfallen;
Sie weinte Tag und Nacht in ihren Leiden,
Und lebte noch ein Jahr nach Sohrab's Scheiden.
Dann starb sie; Gram war ihres Todes Keim,
Und ihre Seele ging zu Sohrab heim.

Die epische Sprache gibt das reiche Leben und die behagliche Ausbreitung des Stoffes wieder, und wie dieser offen vor dem Auge des Beschauers daliegt, so bewegt sie sich in klarer Leichtigkeit; wie die Gestalten frei für sich dastehen, so sind auch die Sätze nicht ineinander verschlungen oder eingeschachtelt, nicht voneinander abhängig gemacht, sondern einfach aneinander gereiht. Für das was in der Natur wie in der Sitte sich in gleicher Weise wiederholt, hat der Epiker mit Recht auch stets dieselbe wiederkehrende Ausdrucksform.

Als den rechten epischen Vers habe ich früher schon den Hexameter erwähnt; als ein absteigendes Maß eignet er sich für die betrachtende Darstellung, die ihrer Sache bereits sicher ist, sie nicht erst erstreben muß; aber die Cäsuren verleihen ihm die Kraft des Aufschwungs und die Mannichfaltigkeit der Bewegung; ich füge hinzu daß diese dadurch erhöht wird daß statt der zweiten Länge der fünf ersten Füße stets auch zwei Kürzen stehen können. Der Sloka der Inder ist ihm ähnlich, aber jede seiner Hälften hat einen Theil der ganz fest steht, während im andern, dem ersten, die vier Silben ganz nach Willkür Kürzen oder Längen sein können:

⏓ ⏓ ⏓ ⏓ | ⏑ –́ –́ ⏑ || ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ | ⏑ – ⏑ –.

So wird die feste Gesetzlichkeit und Regelmäßigkeit und die freie Bewegung äußerlich nebeneinander gelassen, statt daß sie innerlich verschmolzen wären, und so geben die zwei accentuirten Längen der ersten Hälfte ein unversöhntes hartes An- und Abprallen, die iambische Dipodie am Ende des Ganzen einen ruhigen Ausgang.

Wen Gefahren zurückhalten der steigt nimmer zum Glück empor;
Doch wer Gefahren Trotz bietet steigt empor, wenn er leben bleibt.
Bei der Lampe, des Herds Flammen, bei Mond, Sternen und Sonnenschein
Fern von des Mädchens Rehaugen liegt die Welt mir in Finsterniß.

Die Indische Dichtung selbst läßt den Valmiki den Sloka finden, als er sieht wie von einem Reiherpaar der eine getödtet wird; indem er darüber einen Wehruf erhebt, ordnen sich die Worte ihm von selber rhythmisch:

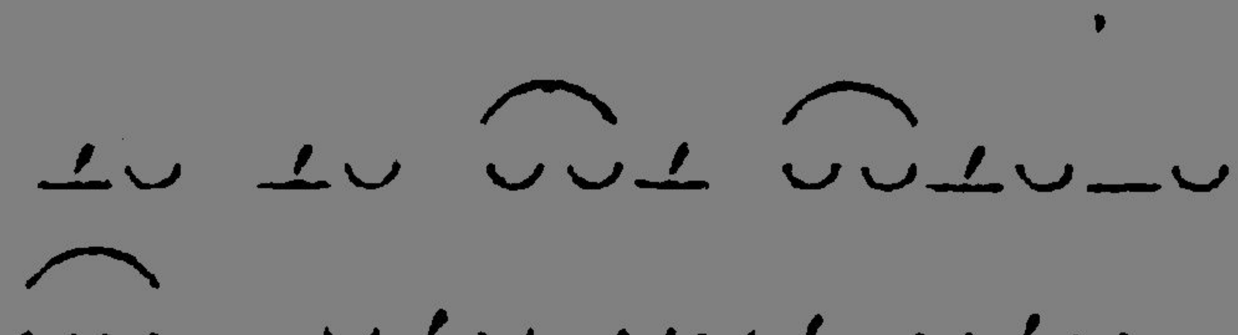
O Waidmann, wol nicht lang lebst du, noch erreichst hohe Jahre du,
Weil aus dem Reiherpaar Einen, in Liebe trunknen du erschlugst.

Die mittelalterlichen Franzosen haben wie die Provenzalen im Epos einen zehnsilbigen Vers, der nach der vierten oder fünften Silbe einen Einschnitt hat; der Accent liegt auf der vierten und auf der Reim- oder Assonanzsilbe am Ende:

Quel dulce France per nos le seit hunie!

Das süße Frankreich durch uns wird's erniedrigt!

Lange Reihen von Versen, manchmal dreißig, bilden eine Tirade, und haben gleichen Ausklang. Der paarweis reimende Alexandriner ist ursprünglich kein sechsfüßiger Jambus mit der ihn zerschneidenden Cäsur in der Mitte, die ihn leiermäßig macht, sondern ein Vers von sechs Hebungen und freier Bewegung; auch heute ist er in Frankreich nicht eine Gruppe von zweimal drei Jamben, sondern die Franzosen geben ohne Rücksicht auf dies Maß den Silben den Accent des Sinns und verweilen bald auf dieser bald auf jener Silbe länger oder kürzer je nach dem Gedankengehalt, sie bewegen sich im Redevortrag innerhalb des Metrums frei. Darauf achte man auch bei der Stanze; die Italiener füllen den Vers mit elf Silben, gewinnen aber eine reichere Fülle dadurch daß sie zusammentreffende Vocale nicht elidiren, sondern rasch erklingen lassen und ineinander verschleifen. So würde der Anfang des Befreiten Jerusalems statt iambisch für uns so zu bezeichnen sein:



Canto l'arme pietose e il capitano
Che il gran sepolcro liberò da Christo.

Der Jambus klingt durch, aber er wechselt mit Trochäen und durch die Auflösung und Verschleifung mit Daktylen oder Anapästen.

Der Poesie der Anschauung entspricht der reimlose Vers; das

Mittelalter, das den Reim anwendet, drückt auch darin ein Vorwiegen der Innerlichkeit, ein Hereindringen lyrischer Elemente aus, die bei Tasso den epischen Kern völlig überwuchern, sodaß unter diesen blütenreichen Schlingpflanzen der eigentliche Stamm kaum sichtbar bleibt.

Von der achtzeilichen Stanze, welche die italienischen Epiker anwenden, sagte schon Schiller daß die Liebe sie geschaffen habe. Vier Zeilen, deren erste und dritte, zweite und vierte aufeinander reimen, drücken schon Verlangen und Erfüllung aus, indem die Klänge der beiden ersten Verse in den beiden andern ihr Echo finden, oder es scheint in ihnen ein Gedanke, ein Bild abgeschlossen; da breitet sich aber derselbe Inhalt von neuem aus oder die Betrachtung zieht neue Gegenstände heran, eine fünfte Zeile reimt auf die erste und dritte, eine sechste auf die zweite und vierte, und nun geben zwei untereinander reimende Schlußverse dem Ganzen ein ruhiges Ausklingen, eine haltungsreiche Vollendung und Befriedigung. Musterhaft hat Goethe die Stanzenform in den beiden Zueignungen der Gedichte und des Faust gehandhabt; ein gutes Beispiel kann uns auch Platen geben:

O goldne Freiheit, der auch ich entstamme,
Die du den Aether wie ein Zelt entfaltest,
Die du, der Schönheit und des Lebens Amme,
Die Welt ernährst und immer neu gestaltest,
Vestalin, die du des Gedankens Flamme
Als ein Symbol der Ewigkeit verwaltest;
Laß uns den Blick zu dir zu heben wagen,
Lehr' uns die Wahrheit, die du kennst, ertragen!

Dante's Terzinen sind ein trefflicher Ausdruck für die Stetigkeit und den innigen Zusammenhang des Epos, indem stets der mittlere Vers der einen mit dem ersten und dritten der andern durch den Reim verbunden wird, und so eine ununterbrochene Reimkette das Ganze umschlingt. Faust's Monolog am Anfang des zweiten Theils zeigt Goethe's Meisterschaft auch in dieser Form, da sie dem Inhalt vollkommen gemäß ist, der die Zustände einer zu neuem Leben erwachenden Seele in die Anschauungsbilder des Sonnenaufgangs verschlingt und verwebt.

So berichtet Francesca von Rimini:

Zur Kurzweil lasen wir in jenen Tagen
Von Lanzelot und seinen Liebeswunden,
Wir zwei allein, und meinten nichts zu wagen.

Oft hatten unsre Augen sich gefunden,
Dieweil wir lasen, oft entfärbt die Wangen,
Doch nur Ein Zug war's, der uns überwunden.

Wir lasen wie des Kusses heiß Verlangen
Im süßen Lächeln endlich fand Gewähr;
Da küßt' auch mich der stets an mir wird hangen —

Am ganzen Leibe zitternd küßt mich er;
Galeotto war das Buch und der's geschrieben!
An jenem Tage lasen wir nicht mehr.

Oder der Dichter schildert wie an den geistigen Gütern alle theilhaben, ohne daß der Besitz des Einzelnen vermindert wird, vielmehr er wächst:

Des Himmels unaussprechlich große Wonnen
Sie senken sich ins liebende Gemüth
Wie in den Spiegel blitzt ein Strahl der Sonnen.

Sie geben sich je mehr je mehr es glüht,
Und reicher strömt die ew'ge Kraft hernieder
Je freudiger des Herzens Lieb' erblüht.

Erhebt die Seel' erst aufwärts ihr Gefieder,
Dann liebt sie mehr je mehr zu lieben ist,
Denn eine strahlt den Glanz der andern wieder.

Am Ende folgt dann ein einzelner Vers, der dem Binnenreim der letzten Terzine antwortet.

Das Metrum Firdusi's hat folgendes Schema:

◡— — ◡— — ◡— — ◡—

Platen hat es einmal in der Uebersetzung einiger Verse nachgebildet:

O Herr, dem die Herrschaft der Welt angehört,
Und dem mein Gemüth hier Gehorsam beschwört,
Du schirmst was erhöht ist, du schirmst was gering,
Das Weltall es ist nicht, du bist jedes Ding.

Es liegt ein kräftiger Schwung in diesem Versmaß, es geht einen gewaltigen Heldenschritt voll Würde und Nachdruck, und wenn die Cäsur so einschneidet daß der Creticus zu Tage tritt (—◡—|—◡—:

Wir ziehn immerdar freudevoll kühn voran), so erklingt es wie Musik zum Waffentanz. Aber wir gerathen im Deutschen in Gefahr es hüpfend zu lesen, und amphibrachisch (⏑–́⏑ ⏑–́⏑) vorzutragen.

Das deutsche Mittelalter stellte je zwei kurze, aus vier Hebungen bestehende Verse nebeneinander und verband sie durch den Reim; geeignet für kleinere Erzählungen fehlt dieser Form für Wucht und Kraft des großen Epos Größe und Beweglichkeit. Der Nibelungenvers aber kommt dem Hexameter am nächsten. Wenn der Hexameter sechs betonte Längen am Anfang seiner sechs Füße hat, so besteht jener aus sechs Hebungen, denen die Senkungen oder unbetonten Silben vorangehen oder nachfolgen können, was bald den iambischen, bald den trochäischen Charakter des Verses bedingt; da die mittelhochdeutsche Verskunst sich ausschließlich an das logisch Bedeutende hält, so zählt sie nur die Hebungen, und läßt nicht nur die Stellung der Senkungen frei, sondern dieselben können ganz fehlen. Wie es dem Dichter gefällt oder wie der Sinn es erfordert, kann der Vers aufsteigenden oder absinkenden Gang annehmen. Wird der regelmäßige Tonfall durch das Zusammenstoßen zweier Hebungen ohne vermittelnde Senkung unterbrochen, so gibt dies den Ausdruck des Schroffen, Auseinanderprallenden, und kann von großer Wirkung sein, z. B. die stáhlhárten Helme, ihm ántwórtete Hagen. Vor der ersten Hebung kann auch ein mehrsilbiger Auftakt stehen, wodurch der Vers ein anapästisches Gepräge erhält, wie in der Trotzrede Hildebrand's gegen Hagen: Nun wer wár's der auf dem Schilde vor dem Wásgesteine saß! — Rieger charakterisirt die Nibelungenstrophe in der erwähnten Abhandlung also:

„Sie hat vier Verse, die paarweise reimen, aber jeder derselben ist in zwei ungleichartige Glieder getheilt, die für sich genommen sich selbst als Verse verhalten. Diese Gliederung verschafft dem Vers dieselbe erhöhte Behendigkeit wie einem taktischen Körper die Aufstellung in kleinern Abtheilungen; die Vorzüge eines raschen leichtgeschürzten Ganges werden aus dem alten kürzern Verse Otfried's in den neuen großartiger angelegten gerettet. Auf der Ungleichartigkeit der Glieder beruht ihre organische Einheit in einem höhern Dritten, auf diesem sinnvollen Gegensatz innerhalb des Verses sein Ausdruck und seine Schönheit. Durch Ausdehnung des letzten Verses über das Maß der übrigen fällt der Schluß kräftig und bedeutend ins Ohr. Der erste Halbvers be-

steht gewöhnlich aus drei Hebungen mit klingendem Schlusse, aber es sind ihm auch vier mit stumpfem Schlusse gestattet; der zweite Halbvers der drei ersten Zeilen immer aus drei, der der vierten aus vier Hebungen mit stumpfem Schlusse. Es liegt eine feine Schönheit dieser Strophe darin, daß sie in den klingenden ersten und den stumpfen zweiten Halbversen ein weibliches und männliches Element, um an die wirklich sinnvollen Ausdrücke zu erinnern welche die neuere Zeit für klingenden und stumpfen Reim braucht, in systematischem Gegensatze vereinigt. Der erste Halbvers klingt sanft und ruhig aus, der zweite bricht kurz und scharf ab. Die Formen der romanischen Dichtung, die nur klingenden Reim zulassen, machen uns unfehlbar einen weichlichen Eindruck; der klingende Schluß wirkt auf ein Sichgehenlassen des Gefühls, der stumpfe auf ein kräftiges Anspannen. Um so bedeutender wirkt dann aber dies männliche Princip, wenn es im ersten Halbvers einmal ausnahmsweise durchbricht und so in einem ganzen Verse allein herrscht; und solche Verse werden fähig einem entsprechenden Inhalt mit großer Wirkung zum Ausdruck zu dienen und sich gewaltig aus ihrer Umgebung hervorzuheben."

Da Gervinus gar so sehr beim Lesen des Nibelungenliedes ermüdete „über den armen Reimen und der trockenen, klanglosen Sprache", so gebe ich einige Proben der herrlichen Verskunst zunächst von ein paar Halbversen mit männlichem Schluß.

Hagen's wilder Trotz in der schrecklichen Lage beim Brande des Saals liegt in dem Rath den er gibt:

Swen twinge dürstennes nôt   der trinke hie daz bluot

Simrock übersetzt:

Wen der Durst bezwinget   der trinke hier das Blut.

Wieviel energischer aber wird der Vers wenn wir ihn metrisch treu wiedergeben:

Wen bezwingt des Durstes Noth   der trinke hier das Blut.

Beim Anblick des erschlagenen Gatten spricht Chriemhild nur eine kurze Klage, aber mit Recht bemerkt Rieger daß diese wenigen Worte, mit der erschreckenden Wahrheit, die man sonst nur an Shakespeare kannte, aus der Seele geschöpft, uns zeigen wie der Schmerz dieses gewaltigen Weibes im Augenblick seiner Entstehung ihre ganze Thatkraft ergreift und eine alleinherrschende Rachsucht

erzeugt; sie enthält das ganze Motiv zum zweiten Theile des Epos. Und gerade die Zeile wo dieser Umschwung im Gemüthsleben vollendet zu Tage tritt, hat den ersten Halbvers in der besprochenen Form:

Dô rief trûreclichen diu künneginne milt:
„wê mir dises leides. nu is dir doch dîn schilt
mit swerten niht verhouwen: du bist ermorderôt.
wess ich wer ez het getân, ich riete im immer sînen tôt."

Simrock übersetzt:

Da rief in Trauertönen die Königin mild:
„O weh mir dieses Leides! Nun ist dir doch dein Schild
Mit Schwertern nicht verhauen: dich fällte Meuchelmord.
Wüßt' ich wer's vollbrachte, ich wollt' es rächen immerfort."

Wieviel bedeutsamer wird der Schluß wenn wir sinn- und formtreu sagen:

Wüßt' ich wer es hat gethan, den Tod ihm sänn' ich immerfort.

Wie innig sich das Metrum dem Gedanken anschmiegt, zeigt der anfangs gehemmte, mühevolle Gang, der dann leicht und ebenmäßig endigt, in einer andern Strophe, die eine Fahrt auf dem Wasser schildert und an die bekannten Schlegel'schen Hexameter auf den Hexameter erinnert:

Sîfrit dô balde ein schalten gewan,
von stade er schieben vaste began.
Gunther der küene ein ruoder selbe nam.
dô huoben sich von lande die snellen rîter lobesam.

Viel bewundert ist die Strophe von Volker's Saitenspiel:

Dô klungen sîne seiten daz al das hûs erdôz.
sîn ellen zuo der fuoge diu wâren beidiu grôz.
süezer unde senfter gîgen er began:
do entswebete er an den betten vil manegen sorgenden man.

Da klangen seine Saiten daß all das Haus erdoß.
Seine Kunst und seine Stärke sie waren beide groß.
Süßer, immer süßer geigen er begann;
Da spielt' er in den Schlummer so manchen sorgenden Mann.

Die Gudrunstrophe ist eine Umbildung der Nibelungenstrophe und unterscheidet sich von ihr dadurch daß sie dem dritten und vierten Verse klingenden Schluß, weibliche Reime, und dem letzten

Halbvers fünf Hebungen gibt; Proben sind hinlänglich in den früher mitgetheilten Stellen vorhanden.

Goethe stellt den Erzähler und Schauspieler einander gegenüber um daran die Eigenthümlichkeit des epischen und dramatischen Stils zu veranschaulichen. „Die Behandlung im Ganzen betreffend wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht; sein Vortrag wird dahin zwecken die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören, er wird das Interesse egal vertheilen, weil er nicht im Stande ist einen allzu lebhaften Eindruck geschwind zu balanciren, er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln; man wird ihm überall folgen, denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu thun, die sich ihre Bilder selbst hervorbringt und der es auf einen gewissen Grad gleichgültig ist was für welche sie aufruft. Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen; er läse hinter einem Vorhang am allerbesten, sodaß man von aller Persönlichkeit abstrahirte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte. Der Mime dagegen ist gerade in dem umgekehrten Fall: er stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will daß man an ihm und an seiner nächsten Umgebung ausschließlich theilnehme, daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten theile und sich selbst über ihn vergesse. Zwar wird er auch stufenweise zu Werke gehen, aber er kann viel lebhaftere Wirkungen wagen, weil bei sinnlicher Gegenwart auch sogar der stärkere Eindruck durch einen schwächern vertilgt werden kann. Der zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und selbst was erzählt wird muß gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden."

Der prachtvolle Nachhall des indischen Mahabharata gibt uns den dichterischen Ausdruck für die Bedeutung der epischen Poesie. Der alte Dharitarashtra, der Blinde, der allein übrig geblieben von den Geschlechtern der Kuruinge und Panduinge, hat sich mit den Witwen und Waisen der Gefallenen an das Gangesufer zurückgezogen. Da trauern sie über die Todten. Der Seher und Sänger Vjasa aber spricht zu ihnen: Ich will euern Gram heilen.

Betend steigt er ins Wasser und ruft die Namen der Gefallenen. Da beginnt der Strom zu wallen und zu schäumen, ein großes Getöse erhebt sich aus den Wellen, wie wenn Trommeln und Trompeten, das Gewieher der Rosse und der dröhnende Schritt von Heeren erklänge. Und staunend sehen nun die Hinterbliebenen die Helden auf ihren Streitwagen sammt ihren Mannen geordnet wie am ersten Tage der Schlacht aus den Wellen emportauchen, alle in großer Herrlichkeit, schöner und größer als sie im Leben gewesen, mit ihren Bannern, ihren Waffen. Es herrscht aber vollkommene Freundschaft unter ihnen, denn alle Feindschaft hat aufgehört. Ihnen aber schreiten ihre Sänger und Preisredner voran, ihre Thaten rühmend, und Jungfrauen umschweben sie mit Tanz und Liederklang. Die Helden kommen aus dem Strom, und ihre Witwen und Waisen sind überglücklich, keine Spur des Grams bleibt zurück. Brüder und Schwestern, Mütter und Söhne, Töchter und Väter, Männer und Frauen vergessen alles Leid in der Wonne des Wiedersehens. So vergeht die Nacht in der Fülle der Freude. Doch als der Morgen graut steigen die Helden wieder auf Wagen und Roß und verschwinden. Und Vjasa der Weise spricht: Welche Gattin dem Gatten sich wieder vereinigen will die mag es thun. Da lassen die Witwen von den Wellen des Ganges sich forttragen ins Land der Seligen; die andern aber leben getröstet weiter. — Vjasa ist der Ueberlieferung nach der Sänger, der Ordner der Heldenlieder; wie großartig schön stillt er den Schmerz des Lebens durch den Trost der Poesie in der Verklärung welche sie den Kämpfern verleiht, indem er die Todten in ihrer ewigen Herrlichkeit erscheinen läßt wie sie in seinem Gesang fortdauern und fortan vor dem geistigen Auge des Volkes stehen!

Will man in der Homerischen Poesie ein Bild für den epischen Dichter suchen, so kann kein prächtigeres und in sinnlicher Anschaulichkeit erhabeneres gefunden werden als das des Zeus auf dem Ida, das den dreizehnten Gesang der Ilias eröffnet. Der Götterkönig, der in sicherer Hand der Menschen Geschicke wägt, hat Hektorn und den Troern Ruhm verliehen und sie den Schiffen der Achäer nahe gebracht; dort läßt er nun den Kampf forttoben, er aber wendet sein Angesicht vom blutgetränkten Schlachtfeld hinweg, fernhinschauend nach dem Land der Thrakier und Hippomolgen, die nur von Milch sich nähren und jede Gewaltthätigkeit scheuen, die gerechtesten unter den Menschen. So verknüpft der

Dichter die beiden Enden der menschlichen Natur, den Drang der Freiheit, der rastlos beweglich Neues schafft und den Kampf der Geschichte kämpft, und die stille Genügsamkeit in der friedlichen Ordnung eines kleinen Kreises der Häuslichkeit, und überblickt in ihnen alles was das irdische Leben erfüllt und bewegt, auf jedem mit gleicher Theilnahme verweilend; er steht auf der Höhe, von der aus das Ganze ihm offen liegt und nichts Einzelnes seinen Blick ausschließlich fesselt, und dies Ganze stellt er dar, sei es daß er es in der Fülle und dem Glanze seines Reichthums ausbreitet, sei es daß er in einer einfachen Handlung ein symbolisches Gemälde der Menschheit entwirft. Und diesen weiten großen Ueberblick über das Ganze der Natur und der Menschheit will er auch uns verleihen; eine erhabene Stimmung des Gemüths mit all seinen Kräften ist die Wirkung des epischen Gedichts. Darum durfte Milton sagen: „Wer Heldengedichte schreiben will muß erst sein ganzes Leben zu einem solchen machen.“ Keine einzelne Empfindung herrscht vor, die ganze Tonleiter der Gefühle wird angeschlagen, jedes hat seine Berechtigung, aber auch seine Vermittelung, und im Ebenmaße des Gleichgewichts genießen wir des Eindrucks der Rührung und Ruhe wie vor einem Meisterwerk plastischer Kunst, oder es verschmilzt in unserer Seele mit dem frischen Muth, der frei ins Leben hineinschaut, jene Wehmuth, die uns immer ergreift wo wir in die innere Tiefe der Menschheit blicken, wie der Sänger von Hermann und Dorothea sagt:

Hab' ich euch Thränen in die Augen gelockt und Lust in die Seele
　　Singend geflößt, so kommt, drücket mich herzlich ans Herz!
Menschen lernten wir kennen und Nationen, so laßt uns
　　Unser eigenes Herz kennend uns dessen erfreun.

2. Die epischen Dichtarten im Licht der vergleichenden Literaturgeschichte.

a. Die epische Erzählung.

α. Entwickelung des Volksepos.

Die epische Poesie ist die Morgenröthe der Cultur, sie ist das erste Wort in dem ein Volk sein Wesen ausspricht, in dem ein Einzelner die Anschauungen festhält die über Gott und Welt begeisternd in seinem Gemüthe aufgeleuchtet. Zuerst aber sind es

Erlebnisse und Thaten die den Menschen zum Gesang anregen, und der Anfang, der erste große Wurf der epischen Poesie ist das Heldengedicht. Es entsteht als Volksgesang in einer Periode des Allgemeingefühls und des gemeinsamen Handelns, es ist Eigenthum des ganzen Volks, und auch in Tagen der spätern Kunstbildung nehmen die Dichter gern den Stoff aus der Jugendzeit ihres Geschlechts.

Soll aber der Dichter in seiner Umgebung heimisch, soll er nur der melodische Mund seines Volks und der klare Spiegel seiner Zeit sein, wie die epische Objectivität dies verlangt, so muß auch das Leben selbst in naturwüchsiger Harmonie, voll Kraft und Herrlichkeit dastehen, das Ideal in der Wirklichkeit vorhanden sein, die Phantasie sich als eine herrschende Macht auch im Handeln erweisen. Darum ist der heroische Weltzustand der eigentlich epische. Ihn finden wir in den orientalischen Werken bei Valmiki und Firdusi, ihn im Nibelungenlied und in Ariost's und Tasso's Rittergedichten, vor allen aber bei Homer. Aber auch in Hermann und Dorothea ist es wunderbar welch ein Duft patriarchalischer Urzeit die Gestalten umfließt, während mitten in den verständigen Ordnungen der Civilisation zugleich durch die Revolution die ursprünglichen Naturkräfte der Menschenbrust entfesselt und aufgeboten werden. Im Heroenthum der Ilias und Odyssee gelten Gesetz und Recht, aber durch den Willen, den Muth, die Energie der Helden; jene sind durch Gefühl und Gesinnung das Eigene der freien Persönlichkeiten, gerade wie Liebe, Ehre, Religion an Roland und Karl dem Großen, Gottfried und Tancred ihre Streiter haben. Eine freie Treue verbindet die einzelnen Männer dem Bundeshaupt. Auch bei den Indern und Persern herrscht kein Knechtsinn, sondern der Dienst ist selbstgewollt wie bei den Griechen und Germanen. Rustem sagt dem Schach Kai Kawus gegenüber:

Gott ist es der mir Kraft und Muth verlieh,
Und keinem Schach der Welt verdank' ich sie!
Mein Roß der Königsitz auf dem ich throne,
Die Welt mein Zelt, der Stahlhelm meine Krone;
Die Lanze und die Keule sind mein Schutz,
Mit meinem Arme biet' ich Kön'gen Trutz;
Mein Schwert durchflammt gleich einem Blitz die Nacht,
Und mäht die Häupter auf dem Feld der Schlacht.
Kein Sklave bin ich, frei ward ich geboren,
Nur Gott, sonst Keinem hab' ich Dienst geschworen.

Es ist eine einfachgroße reine Menschheit wie sie uns der Anfang des dritten Gesangs der Odyssee zeigt. Nestor, der Greis, hat mit den Seinen am Strande des Meeres den Göttern ein Opfer dargebracht, und während sie beschäftigt sind das Fleisch zum Mahle sich zu braten, fährt durch die blauen Wogen ein Schiff mit hellschimmerndem Segel heran, Telemachos steigt aus mit Pallas Athene in Mentor's Gestalt, und einer der Söhne Nestor's führt die Unbekannten zum Mahle, breitet ihnen Vließe zum Sitz und gibt ihnen goldene Becher, zutrinkend mit Handschlag, und spricht zur Göttin:

Bete du nun, o Fremdling, zu Poseidaon, dem Herrscher;
Denn sein Festmahl ist es woran ihr eben uns findet.
Aber nachdem du gesprengt und gefleht hast, wie es gebühret,
Gib auch diesem den Becher des süßanduftenden Weines
Hin zur Spende sodann; auch er wird hoff' ich die Götter
Anflehn; denn es bedürfen die Sterblichen alle der Götter.
Jener indeß ist jünger und gleich mir selber an Jahren,
Darum sollst du zuerst mit dem goldenen Becher begrüßt sein.
(Wiedasch.)

Ferner ist das Leben ein in sich geschlossenes Ganzes: die Dinge der Außenwelt stehen in innigster Beziehung zu den Menschen, sind von der Seele derselben durchdrungen, wenn der Held sich sein Schiff selbst zimmert, das Scepter selbst gehauen, das Mahl selbst bereitet hat; es sind keine fremden und weitläufigen Vermittelungen zwischen den Personen und ihren Geräthschaften, sondern ein unmittelbares Ergreifen. Vielleicht tritt dies nirgends deutlicher hervor als in einer merkwürdigen Stelle der Odyssee. Penelope, die sinnige, das weibliche Gegenbild des erfindungsreichen Mannes, möchte nach dem Drang ihres Herzens dem wiedergekehrten Gemahl in die Arme fliegen, aber ihr Verstand heißt sie bedenken daß vielleicht ein Betrüger sie täuschen könne, die in zwanzig Jahren den Gatten nimmer gesehen; so gebietet sie denn, um ihn zu prüfen, der Schaffnerin das Bett aufzuschlagen, worauf unmuthvoll der herrliche Dulder daran erinnert wie sein Hochzeitbett unverrückbar sei; denn er selbst hat ja das Gemach um einen Oelbaum erbaut und nur dessen Krone gekappt, aber den Stamm mit den Wurzeln stehen lassen und dem Bett zum festen Fuße gebildet. Da ist die Gattin durch dieses Kennzeichen beruhigt, und weinend hält er die treue, die herzeinnehmende empor, die um seinen Hals ihre Lilienarme schlingt.

Daran daß überall die erste Freude über eine neue Entdeckung, die Frische des Besitzes, die Eroberung des Genusses hervorblickt, daß in allem der Mensch die Geschicklichkeit seiner Hand, die Kraft seines Arms oder die Klugheit seines Kopfes gegenwärtig hat, daß er in allem einheimisch ist, daran, sage ich, hat auch Hegel seine Lust gehabt, wenn er den Homer las, und darum tadelt er die Tabackspfeife, den Schlafrock und den Kaffeetopf in Vossens Louise, weil solche Dinge nicht in diesem Kreis des Landpastors entstanden seien und auf einen ganz andern Zusammenhang, auf eine fremdartige Welt und deren Industrie in Handel und Fabriken hinweisen. Aber in Hermann und Dorothea, bemerkt er weiter, sehen wir den Wirth mit seinen Gästen keinen Kaffee trinken, sondern

Sorgsam brachte die Mutter des klaren herrlichen Weines
In geschliffener Flasche auf blankem zinnernen Runde
Mit den grünlichen Römern, den echten Bechern des Rheinweins.

Sie trinken in der Kühle ein heimisches Gewächs, Dreiundachtziger, in den heimischen, nur für den Rheinwein passenden Gläsern; die Fluten des Rheinstroms und sein liebliches Ufer werden uns gleich darauf vor die Vorstellung gebracht, und bald werden wir auch in die eigenen Weinberge hinter dem Hause des Besitzers geführt, sodaß hier nichts aus der eigenthümlichen Sphäre eines in sich behaglichen, seine Bedürfnisse innerhalb seiner sich gebenden Zustandes hinausgeht.

Früh fühlt sich der Mensch in die Mitte des Daseins gestellt; der Herr der Erde sieht sich abhängig von einem höhern Unendlichen, und in der Jugendzeit, wo die Phantasie die Räthsel des Lebens bildend löst, gestaltet er die Mächte der Natur und des Geistes zu persönlichen Wesen, in welchen er die einzelnen Seiten oder Offenbarungsweisen des einen Göttlichen verehrt. Je mehr Vorgänge der Natur oder des eigenen Innern der Mensch gewahrt, die ohne sein Zuthun oder ohne seine Reflexion geschehen, desto größern Spielraum gewinnen die Götter, desto unabhängiger und selbständiger bildet sich die Mythenwelt. Ihren epischen Ausdruck hat die Göttersage bei Indern und Griechen gefunden, während die nordische Edda sie in vorwiegend lyrischer Form darstellt, ähnlich den Gebeten und Gesängen der Veden. Bei Homer ragt sie bedingend in das Menschenleben herein, sowie andererseits das Naturleben nicht blos in den weinenden Rossen

des Achilleus, sondern auch in den vielen Gleichnissen herangezogen wird. Denn wie der Mensch die Ideale seines Gemüths in den Göttern, so sieht er die niedere Seite seiner Natur in den Thieren. In der Natur lebend nimmt er die Welt der Thiere zu einem Bestandtheile seines eigenen Daseins auf; er belauscht ihre geheimnißvollen Eigenthümlichkeiten, freut sich ihrer Gestalt, ihres Muthes, ihrer List; er nimmt Theil an ihnen und läßt sie an dem menschlichen Wesen Antheil nehmen, er leiht ihnen seine Sprache, seine Empfindungen. Dieses wechselseitige Austauschen ist der Quell der Thiersage, die sich am entwickeltsten in Deutschland findet, und von deutschen Forschern, wie J. Grimm und Vilmar, ergründet und gedeutet worden. Die Thiere sind weder verkleidete Menschen, noch in nackter Bestialität dem Menschen fremd; der Hirte, der Jäger, der kriegerische Reiter findet bei ihnen genugsam Anklänge an sein eigenes Wesen, die er dann sinnig weiter ausführt; nicht der Satire, sondern der Naturfreude, der epischen Erzählungslust verdankt die Thiersage ihre Ausbildung. Im Reinecke Fuchs ist sie auch künstlerisch zu einer Vollendung gekommen, die nach Anlage, Composition und Durchführung nichts zu wünschen übrig läßt.

Das Volksepos ruht auf der Heldensage, und diese wie aller Mythus enthält ein ideelles und ein factisches Element; es werden allgemeine Ideen in ihr in Form einer Begebenheit ausgesprochen, und es werden die wirklichen Erlebnisse in der Phantasie wiedergeboren, der innenwaltende Geist der Geschichte wird ergriffen und ihm in einem typischen Ereigniß seine Verkörperung gegeben. Die Gedanken selbst aber sowol über die Natur, ihr Leben, ihre Entstehung als über die sittlichen Gesetze und Verhältnisse in der Menschenbrust und im Reiche des Geistes hat ein jugendliches Volk nicht in wissenschaftlicher, sondern in anschaulicher Form, die Grundkräfte des sinnlichen und ethischen Daseins werden personificirt, ihr Werden und Wirken wird als eine Geschichte selbstbewußter Individualitäten dargestellt, und die mannichfachen Eigenschaften oder Lebensoffenbarungen des einen Gottes werden auf diese Art durch die Phantasie zu vielen Göttern gemacht und als solche verehrt. Wenn nun Begebenheiten oder Charaktere aus dem Kreise der menschlichen Geschichte an die Göttermythe anklingen und an sie erinnern, so verschmilzt und verwächst beides miteinander, und diese Vermischung des Historischen und Idealen ist der Anfangspunkt der epischen Sage.

Mehr und mehr treten die wirklichen Begebenheiten in den Vordergrund, aber sie sind zugleich Träger des Gedankens, der allgemeinen Wahrheit, und die Sage wird zu einer poetischen Philosophie der Geschichte, die den tiefsten Gehalt der Jahrhunderte und den innersten Sinn und Kern der Ereignisse in einzelnen strahlenden Bildern enthüllt. Mich hat es daher immer gewundert, wenn man über die mythologische oder die historische Grundlage des Nibelungenliedes stritt, als ob nur eine vorhanden und die richtige sei, während überall der ideelle und der reelle Factor zusammen den Mythos ausmachen. Attila, Theodorich der Große, die Burgunderkönige sind historisch, auch Siegfried wollen wir gern in einem austrasischen König Siegbert wiedererkennen; aber dem widerstreitet nicht, sondern geht zur Seite, daß der Dietrich von Bern Züge des Donnergottes in sein Bild aufnimmt, daß die ausgebildete Sage Siegfried's ein Nachklang der Baldurmythe ist, daß im Hort der Nibelungen der dämonische Zauber des Goldes besungen wird, das der Mensch nicht ungestraft den Unterirdischen abgewinnt, weil es ihn zu denselben hinabzieht, daß im Sigurd, der die Brünne Brunhild's mit dem Schwerte zerschneidet und küssend die Schlafende weckt, eine Naturanschauung von der Frühlingssonne symbolisch ausgesprochen ist, die den Frostpanzer der schlummernden Erde zerspaltet und diese zu neuem Leben wach ruft, aber bald von ihr scheidet, daß endlich ein Bild der Götterdämmerung in der großartigen Schilderung des Völkerkampfes und Völkerunterganges vor uns entrollt wird.

Wie ein Wunder mußte man es anstaunen daß an der Schwelle der Cultur bei verschiedenen Völkern sofort Kunstwerke von einer Größe und Herrlichkeit standen wie solche später nicht erreicht, geschweige übertroffen worden: so vor allem Ilias und Odyssee, so das Mahabharata und Ramayana, Firdusi's Königsbuch und das Nibelungenlied. Es ist das unsterbliche Verdienst Friedrich August Wolf's daß er zuerst wissenschaftlich darthat: jene homerischen Gesänge seien nicht das Werk Eines, sondern vieler Dichter, und sie haben erst spät die abgerundete und abgeschlossene Gestalt gewonnen, die den schärfern Blick immer noch die Arbeit der zusammenfügend ordnenden Hand und die verschiedenen Bestandstücke erkennen läßt. Nicht niedergeschrieben von Einem, zusammengesungen von Vielen und in mündlicher Mittheilung überliefert seien sie spät ein Ganzes, ein Schriftstück geworden. Lachmann ist auf Wolf's Bahn sowol in der Betrachtung der Ilias wie des

Nibelungenliedes weiter gegangen, und hat mit feinem Sinn einzelne alte Lieder, nach Ton und Inhalt selbständig, wieder herauszuschälen gesucht. Das indische Epos ist uns erst genießbar geworden als Holtzmann das umwuchernde Rankenwerk späterer Zusätze, Episoden und Einschachtelungen wegschnitt, den alten echten Kern rein heraushob und für sich wirksam machte. Was aber in Betrachtung eines einzelnen Epos und seiner Geschichte erschlossen werden muß, der Entwickelungsgang von den ersten kleinen Anfängen zum umfassenden Ganzen, das erkennen wir klar durch die vergleichende Literaturgeschichte; denn hier sind bei den verschiedenen Völkern mannichfaltige Formen und Stufen erhalten, und finden wir Beispiele für das was die denkende Betrachtung forderte.

Das Erste sind einzelne Lieder, unmittelbar aus dem Leben heraus gesungen zum Preis der That, des Helden; ein lyrischer Ton schlägt noch vor, wie im Siegesgesang der Debora. Am deutlichsten tritt dies in der Hamasa hervor, der Sammlung altarabischer Volkslieder aus der Zeit vor Muhammed. Oft ist der Held selbst der Sänger, oder der Sänger ist der Sprecher seines Stammes, und bleibt mit seinem persönlichen Selbstgefühl der Mittelpunkt; von ihm aus schildert er die Ereignisse, betrachtet die Außenwelt, mit wenigen scharfen Zügen, mit schlagender Kraft das Wesentliche hervorhebend. Das Roß, das Schwert, die Geliebte werden durch eine Fülle malerischer Beiwörter bezeichnet, die häufig statt des Hauptworts selber stehen: der Held reitet das Langgestreckte, das Wiehernde, und schwingt die Blanke, die Flutgestählte, die Feingeschliffene und denkt dabei der Gazellenäugigen, der Holdlächelnden, Schönen; es ist nicht nöthig daß Roß, Klinge und Geliebte hinzugefügt wird. Häufig bricht das Lied ohne weiteres aus dem Ereigniß hervor:

Ja ich war dabei, bei dem Reitertrupp, an dem Tag der Schlacht,
Auf dem Hengst gewaltig und ohne Mängel am Fersenschopf.

Greift an! sie riefen, und gleich der Erste da griff ich an;
Ei wozu denn ritt ich den Gaul, wenn ich sein wollt' ein Tropf?

Und einen wider mich ganz Ergrimmten, so voller Zorn
Als ob die Kampfwuth seines Busens kocht' im Topf,

Abwies ich ihn, da sein Ziel er eben an mir ersehn,
Und zeichnet' ober der Augen ihn quer über'n Kopf.

Ausführlicher schon berichtet Schansara wie er mit den Wölfen kämpft, mit den Kranichen nach dem Quell um die Wette läuft; oder Taabata Scharan erzählt wie er Honig auf einer schroffen Höhe sammelte und die Feinde den einzigen Zugang besetzten. Er ruft ihnen entgegen: Laßt ihr mir nur Tod oder Gefangenschaft, so wähl' ich den Tod. Aber er ist so schlau wie kühn: er läßt den Honig aus dem Schlauch an dem steilen Fels herabrinnen, den er dadurch glatt macht;

Da drückt' an den Felsen ich den Busen, da glitt zuthal
Vom Fels eine breite Brust, dazu eine Hüfte schmal;
So kam ich zum ebnen Boden ohne geritzt zu sein
Von Felsen und Ritzen, und beschämt sah der Tod darein.

So ist die Poesie ganz realistisch, in der Wirklichkeit festgewurzelt, auch wo ein Anderer das Erlebniß schildert. Die Lieder sind vereinzelt geblieben. Prägen solche Lieder der Erinnerung sich ein, wiederholt sie ein nachwachsendes Geschlecht, dann tritt die dritte Person an die Stelle der ersten, dann überwiegt das Interesse für die Sache das persönliche Gefühl, und es bedarf einer ausführlichen Erzählung der That, die ja ursprünglich als bekannt vorausgesetzt und nach ihrem Eindruck auf die Innerlichkeit ausgedrückt war. So tritt das objective, epische Gepräge hervor und die Kunst des Sängers wird in die Schranken gerufen, wenn er andern, die etwas nicht miterlebt, doch die Bedeutung des Hergangs in der Schilderung desselben klar machen soll. Dem auf die Anschauung gestellten Sinn des Griechen war dies leichter als dem subjectiven Geist des Semiten, der sich in der Kunst zur Lyrik wandte oder in Märchenerzählungen der Einbildungskraft die Zügel schießen ließ. In den Veden haben wir lyrische Keime späterer epischer Erzählung erhalten. Ein Volkslied aus dem Volksmund, das Berthold Auerbach aufgezeichnet hat, gibt uns in Rede und Gegenrede ein ergreifendes Bild aus dem Kriegsleben:

Ach Bruder, ich bin es geschossen,
Eine Kugel hat mich getroffen;
Führ mich in ein Quartier,
Daß ich verbunden wär.

Ach Bruder, ich kann dir nicht helfen,
Helfe dir der liebe Gott!
Wir Soldaten wir müssen marschiren,
Marschiren fort und fort.

Das ist der erste Schritt; der zweite wäre die Erzählung, in welcher der gestaltende Dichter bereits hervortritt. So bei Uhland. Da gedenkt ein Soldat der frühern Zeit und singt den jüngern Genossen davon; er macht sie mit dem guten Kameraden bekannt; er läßt die Kugeln geflogen kommen; nun wird die Erinnerung so mächtig, daß das Vergangene gegenwärtig erscheint, und der Sänger ruft dem Gefallenen zu: Bleib du im ewigen Leben mein guter Kamerad. Daraus könnte die Geschichte zweier Freunde als Episode in ein Epos kommen oder der Ausgang eines seiner Helden so erzählt werden.

Indeß nicht in Griechenland, sondern vornehmlich bei den Serben und Spaniern sind uns Volksgesänge dieser zweiten, nun rein epischen Weise erhalten. Hier hat sich, während die alten Araber ihre eigenen Töne anschlugen, früh ein gemeinsamer Stil gebildet, der die Erzähler trägt, der fünffüßige Trochäus bot sich als passendes Versmaß für die ruhige Darstellungsweise. Wir finden auch hier Gedichte die nicht eine ganze Geschichte, sondern nur eine Scene geben, kleine Gemälde die das Vor- und Nachfolgende der Phantasie des Hörers überlassen, in reizender Plastik, wie sie Goethe's Lieblingsstück bekundet:

Uebers Feld hin trug der Wind die Rose,
Trug sie nach dem Zelte hin des Jovo.
Ranko war darinnen und Militza,
Ranko schreibend und Militza stickend;
Vollgeschrieben waren alle Blätter,
Alle das gebrannte Gold vernähet.
Da sprach Ranko also zu Militza:
Sage, liebe Seele mir, Militza,
Sage mir, ist lieb dir meine Seele,
Oder dünket hart dich meine Rechte?
Aber ihm entgegnete Militza:
Glaub' es, du mein Herz und meine Seele,
Theurer ist mir, Ranko, deine Seele
Als die Brüder, wären's alle viere,
Weicher, Liebster, dünkt mir deine Rechte
Als vier Kissen, wären's auch die weichsten.

Bedeutende geschichtliche Erlebnisse werden in Liedern gestaltet, die im Munde der Sänger lebendig fortgetragen werden; Ton und Weise neuer Lieder wird an die überlieferten angeschlossen, das Aelteste in lebendigem Redevortrag neugeboren. Wiederholungen von Beiwörtern, von Sätzen kommen

vor, aber kein Gedicht ist ohne frische Züge. Ein begabtes Naturvolk in seiner Sitte und die Poesie als die melodische Stimme des Lebens; da empfängt niemand etwas Fremdes in den Gesängen und kann von dem Seinen hinzuthun ohne zu befremden. Klare Anschaulichkeit, steter ruhiger Fluß der Erzählung, wie wir sie von den vorhomerischen Einzelliedern der Griechen vermuthen, hier erquicken sie uns. Viele Gedichte bewegen sich um einen gemeinsamen Mittelpunkt, um den König Marko, oder um die Schlacht auf dem Amselfeld. Jener ist ein Held von naturwüchsiger Wildheit und edelm Gemüth, wie Herakles, Rustem, Simson; diese war das Ende der serbischen Unabhängigkeit. Die Jungfrau auf dem Amselfeld, die mit Brot und Wein die Verwundeten labt, die Geschichte ihrer Liebe erzählt und nach dem Geliebten forscht, dem Edelgefallenen, ist wol die schönste Perle dieser Lieder.

Die Spanier haben die Geschichte ihrer Maurenkämpfe mit Romanzen begleitet, die von Carpio und Cid ragen darunter hervor; Liebe zum Ruhm und Gesang entfalten sich im Wetteifer mit den Arabern. Mit festen Strichen wird ein Bild gezeichnet, eine einzelne Gestalt oder eine Gruppe gemalt, dann ihre Gedanken oder Gefühle im Wechselgespräch dargelegt, oder an eine Naturerscheinung wird die Geschichte angereiht.

Grüne Wogen, grüne Wogen, wie viel Leichen wälzt ihr nur,
Christenleichen, Mohrenleichen, die das scharfe Schwert erschlug!
Euer klar krystallnes Wasser geht gefärbt mit rothem Blut,
Denn die Christen, denn die Mohren hielten Schlacht auf dieser Flut.

Und nun wird der Tod Alonso Uriente's erzählt. England hat seine Lieder von den Kämpfen mit den Wallisern und Schotten, vom Bogenschützen Robin Hood mit seinen Geächteten im Walde. Sigurdlieder werden noch in der früher erwähnten Weise auf den Faröerinseln gesungen; ein Vorsänger trägt sie vor; den Kehrreim singen alle mit, indem Männer und Frauen sich abwechselnd bei den Händen fassen und taktmäßig drei Schritte vor- oder seitwärts thun; der Gesang regelt ihre Bewegungen und durch Geberden und Mienen drücken sie den Inhalt der Worte oder ihre Empfindungen aus. Die Erzählung bewegt sich in ruhiger Breite.

Blicken wir nun auf Homer zurück, so kennt und nennt er Sänger die beim Mahl am Fürstenhof derartige Lieder zum Saitenspiel vortragen. So singt Demodokos bei den Phäaken die

Sage vom hölzernen Pferd und die Mythe wie Hephästos den Ares und die Aphrodite im unsichtbaren Netz gefangen; oder ein Streit zwischen Achilleus und Odysseus, oder die Heimfahrt der Achäer wird erzählt. Man sieht: diese Lieder setzen die Bekanntschaft mit dem Stoff als Ganzem voraus, sie heben etwas Einzelnes daraus, dessen Vor und Nach dem Hörer bekannt ist, durch ihre anmuthige Darstellung hervor, und verstehen es nicht blos das Thatsächliche zu bringen, sondern uns auch in das Innere der Handelnden blicken zu lassen, indem sie Stimmungen, Gesinnungen, Beweggründe, Urtheile durch lebendige Wechselrede offenbaren. In der Ilias singt Achilleus selbst in seiner Zurückgezogenheit Heldenlieder, und die Erzählung von Nestor, die Ilias XI, 671—761 eingeflochten wird, dürfen wir als ein derartiges ansehen, ebenso die Doloneia im zehnten Gesang. Aus der deutschen Heldensage ist uns das Bruchstück von Hildebrand und Hadubrand erhalten; wer sie waren, das wußte der Hörer; hier wird der Kampf zwischen Vater und Sohn durch ihr Gespräch eingeleitet und berichtet. Bereits sind es besonders begabte Männer die des Volksgesangs hüten und pflegen, die aus dem Schatze des Gemeingutes hervorbringen was den Hörern zusagt. So ist der Uebergang zu einer weitern Entwickelungsstufe leicht.

Sie besteht darin daß nicht blos verschiedene Gedichte von einem Helden, einem Ereigniß nacheinander gesungen, sondern zu einem kleinen Ganzen verwoben werden, — die Stufe der Rhapsodie, wo nun neben dem musikbegleitenden Singen das Sagen, der declamatorische Redevortrag eintritt. Die ἀριστεῖαι, die νόστοι, die Ehrengesänge berühmter Helden, die Schilderungen der Heimfahrt eines derselben, wie sie in der Ilias, in der Odyssee uns in ein Ganzes eingegliedert begegnen, finden anderwärts ihre Analogie an erhaltenen Werken. So im Firdusi die herrlichen Episoden Rustem und Sohrab, Rustem und Isfendiar, Bischen und Menische. So in Indien die von Savitri und Satjavat, von der Herabkunft Gangas, von Visvamitra und Vasishta, diese freilich späten Ursprungs. Der älteste Dichter dessen Namen wir kennen ist der Aegypter Pentaur. Er verherrlicht eine Waffenthat Ramses' des Großen, die auch an den Tempelwänden in bildlicher Darstellung gefeiert wird. Der König von Cheta hat die Aegypter durch einen Scheinrückzug getäuscht, hat ihren Fürsten abgeschnitten und umringt; aber Ramses verzagt nicht auf seinem Streitwagen, er ruft zu seinem Vater, dem Gott Ammon, der

mehr ist als tausend Bogenschützen, als hunderttausend Reisige. Die List der Menschen ist nichts, Ammon trägt den Sieg davon. Die Worte hallen im Himmel wieder, und Ammon kommt zu dem der ihn ruft: „Ich bin bei dir", so spricht er dem König Muth ein, „meine Hand ist mit dir, ich will dir wohl vor allen Menschen. Ich bin der Herr der Kraft, ich liebe die Tapferkeit, ich habe dein Herz fest gefunden, darob ist mein Herz erfreut. Mein Wille wird geschehen, die Wagen der Feinde sollen in Staub sinken vor deinen Rossen. Ihre Herzen sollen ermatten in ihrer Brust, und ihre Glieder sollen erschlaffen; sie sollen übereinander hinfallen und sich selbst vernichten." Zweimal will der Fürst von Cheta den König von Aegypten im Einzelkampf bestehen, zweimal zieht er sich erschreckt zurück. Ramses ruft siegreich den Seinen zu: „Habt Muth, meine Bogenschützen, und fasset ein Herz, meine Reisigen! Ich war allein, aber Gott hat mir seinen Arm geliehen!" Das Heer preist die That des Fürsten und überwindet die Chetiter. Sie unterwerfen sich. Ramses ruht in seinem Palast in Heiterkeit wie die Sonne in der himmlischen Wohnung. So haben wir auch hier eine Rhapsodie, auch hier eine Göttererscheinung und ihr Mitwirken, auch hier Wechselrede und Handlung. — Bei den Serben haben wir die Hochzeit des Maximin in 1200 Versen; die Gesänge der Tartaren in Südsibirien sind ähnlicher Art; in der Edda sind die Helgelieder, die Sigurdlieder in klarem Zusammenhang als Glieder eines Ganzen zu erkennen; die Spanier haben neben den Cidromanzen auch ein Gedicht vom Cid, das in zwei Theilen wichtige Ereignisse seines Heldenthums vorträgt, und die chansons de geste, die Geschlechtsgesänge der Franzosen sind ganz von dieser Art; in Tiraden, in einer Reihe von Versen die alle auf denselben Vokal ausklingen, wird zusammenhängend erzählt was von einem Helden, einem Heldengeschlecht oder einer großen Begebenheit sich im Volksmund als Sage gestaltet hatte. In lateinischer Sprache ist uns die deutsche Geschichte von Walter und Hildegund erhalten; in deutscher Sprache das Lied von Siegfried's Drachenkampf, von Ecken Ausfahrt und Aehnliches im Heldenbuch; im Angelsächsischen der Beowulf. Aus England das prächtige: die Jagd auf Chyviat's Au, und wie ein Trompetenton weckte es jedes englische oder schottische Herz, wenn der Minstrel anhob:

Der Percy von Northumberland einen Schwur zu Gott thät er:
Drei Tage wollt' er jagen auf Chyviats Bergen einher
Zum Trutz dem Ritter Douglas und wer je mit ihm wär'!

Wenn nun Douglas seine Mannen aufbietet und die Jagd unterbricht, und eine mörderische Schlacht folgt, so war das ein Symbol jahrhundertlanger Kämpfe, und das Gedicht ward immer wieder gesungen und die ergreifendsten Züge des Heldenthums lagerten sich darin ab. Die Führer gedenken die Sache durch einen Zweikampf zu entscheiden, aber da wollen die Mannen nicht müssig bleiben. Ein Schütze trifft den Douglas während er mit Percy ficht; der nimmt den Todten bei der Hand: „Mir ist weh um dich! Dein Leben zu retten ich auf drei Jahr wollt theilen gern mein Land, denn bessern Mann von Hand und Herz hat nicht ganz Nordenland!“ Da erliegt auch Percy einem schottischen Speer, und um ihn und die andern Gefallenen klagt der Sänger.

Aber ein Kranz von Liedern und Rhapsodieen ist noch kein Epos; die Cidromanzen, die Gedichte von König Marko, die Heraklessagen sind keines geworden. Das Volksepos, die höchste Entwickelungsstufe, ist ein Organismus, und dieser verlangt eine innere Einheit, eine Seele, eine in ihm sich offenbarende Lebensidee, und darum auch, soviel von altem Stoff herangezogen werden mag, doch dessen Neuschöpfung aus neuem Geist, in neuer Form. Die Erzählung, die Sache liegt in der Vergangenheit, und wird nun aus der Erinnerung mit jener epischen Beschaulichkeit und Ruhe vorgetragen, die von der ursprünglichen Erregtheit der aus der Wirklichkeit unmittelbar hervorspringenden Dichtung keine Spur mehr an sich trägt. Aber das gegenwärtige Leben ist ähnlicher Art, es findet in der Sage sein Symbol, sein bereits idealisirtes Ab- und Vorbild, und was dem Volk von seinem Wesen, seiner Bestimmung, seinem Geschick allmählich zum Bewußtsein gekommen, das wird nun in den Gestalten und Thaten der Vorzeit ausgeprägt. Die Verwebung der ursprünglich religiösen Schöpfungen der Volksphantasie mit wirklichen Erlebnissen, die an sie anklingen, der Niederschlag der Göttermythe in die Heldensage, und damit ein idealer Gehalt, und große Ereignisse, Wanderungen der Völker, Entscheidungskämpfe, siegreiche, gemütherhebende Erlebnisse müssen zusammenkommen; eine Fülle von Sagen, von Liedern muß vorhanden sein, muß sich zum Stoffe bieten, damit einzelne Helden zu den Idealen des Volks werden können, und sie können es nur dadurch daß ihr Seelenleben, ihre

Gemüthskämpfe, die Verflechtung von ihrem Charakter mit ihrem Geschick einen allgemein menschlichen Gehalt ausdrücken. Ein Held, eine That wird nun zum Mittel- und Quellpunkt eines Ganzen, indem von ihm aus das Alte sich frisch entfaltet und Neues herangezogen, aber innerlich umgebildet wird, wie ja jedes Wachsthum im Organismus nicht durch Ablagerung, sondern durch Aufnahme des Stoffs in das ursprüngliche Wesen, durch Verwandlung in das eigene Blut und durch Gestaltung aus demselben sich vollzieht.

Die dorische Wanderung legt den Grund der eigentlichen Geschichte Griechenlands, die Stammeseigenthümlichkeiten treten seitdem in Verbindung mit festen Wohnsitzen hervor; aus Hellas verdrängte Achäer und Ionier nehmen Kleinasien in Besitz. Durch mehrere Geschlechter, in Thaten zu Land und See vollzieht sich die Grundlegung des neuen Lebens. Dichtung begleitet die Waffenthaten der Gegenwart und hält zugleich die Erinnerung an die Ahnen fest. Nach den Inseln und der Küste kommen Ansiedler aus allen hellenischen Gauen, sie bringen ihre Sagen mit, und wenn in diesen nun von einem gemeinsamen Unternehmen peloponnesischer und thessalischer Seefahrer berichtet ward, wie sie mittels des hölzernen Rosses, d. h. der Rosse des Meeres, der Schiffe, die Stadt der Troer erobert und mancherlei Abenteuer und Gefahren auf der Heimfahrt bestanden, so bot sich diese Sage selbst zum Spiegel und Vorbild des gegenwärtigen Lebens, und ward ein Mittelpunkt an den jeder Stamm seine Helden anknüpfte; neue Erlebnisse gingen in sie ein, sie ward zur Nationalthat gesteigert, die dem Volk sein Nationalbewußtsein gab, das Hellenenthum seine Bestimmung im siegreichen Kampf mit dem Orient ahnen ließ, sodaß Themistokles die Bilder der Aeakiden als Schützer und Helfer in der Schlacht von Salamis holen ließ und Alexander in sich den wiedergeborenen Achilleus sah, der endlich seinem Volk die Herrschaft über den Osten eroberte. Die Sagen von Mikenä, deren geschichtliche Grundlage die erhaltenen Bauten, die neuern Gräberfunde bezeugen, traten durch Nachkommen jenes alten Herrschergeschlechts der Atriden, die jetzt in Mitylene und Kyme sich niederließen, in den Vordergrund, und Agamemnon ward der Führer des Zugs gegen Troia; andere Stammheroen wie Diomedes, Nestor, Aias traten ihm zur Seite. Thessalische Einwanderer drangen am weitesten vor, ihr Achilleus ward der muthige Renner, der vorstürmende Lanzenschwinger, ursprünglich

der Sohn von Gebirg und Meer, ein Fluß der wie ein kühner jugendschöner Held ins Thal sich durchkämpft, und nach kurzem Lauf ein Liebling aller Wellenjungfrauen zu seiner Mutter heimkehrt. Die alten Geschichten von Seeabenteuern fanden ihren Träger in Odysseus von Ithaka, dem geistesgewandten, erfindungsreichen; aber man hatte auch die Mythe vom Frühlingsgott, der nach langem Winter noch unkenntlich aus der Unterwelt zurückkommt, die Freier seiner Gemahlin erschlägt und von seinem Reiche wieder Besitz nimmt; an den Helden auf den sie niederschlug wurden nun auch die Schiffersagen geknüpft. Die Fürsten der Teukrer, mit denen die Ansiedler kämpften, bezeichneten sich als Aeneaden, als Hektoriden, damit waren die Namen der troischen Helden gegeben. Der Mythus aber von der Entführung und Wiedergewinnung der Selene, der Mondgöttin, ward in der Helena und ihrem Raub das Motiv zum Zug gegen Troia. Der reiche Sagenkreis aus alter Ueberlieferung und neuer Erfahrung, eine Fülle von Liedern und Rhapsodien waren vorhanden, da erkannte der Genius Homer's im Achilleus, im Odysseus die herrlichsten Gestalten, die Ideale des griechischen Jünglings und Mannes, die Aristeia des Einen, der Nostos des Andern wurden in diesem Sinn ausgebildet, und boten durch den ethischen Gehalt wie durch die Fülle und den Glanz der Thaten dem Sänger den Stoff mit welchem er im Wettstreit siegen konnte. Weder Stil noch Stoff war seine Erfindung, aber die künstlerische Vollendung beider war seine That. Ob dies durch einen oder durch zwei Dichter geschah, es geschah innerhalb des vollströmenden Volksgesangs; aus dem Bewußtsein des Sagenkreises, des Ganzen heraus wurden die einzelnen Lieder gesungen, und das Ganze, das Einzelne sind miteinander gewachsen. Indem aber Achilleus sich aus dem Kampf zurückzog, gewannen die andern Helden Raum sich zu entfalten, und was ursprünglich mehr für den Anfang als das zehnte Jahr des Kriegs passen mochte, die Helena wie sie den Troern die achäischen Führer nennt, Menelaos der um sein Weib den Paris zum Zweikampf fordert, werden nun eingeschaltet, Agamemnon, Nestor, Aias, Odysseus treten nach- und nebeneinander hervor, ihre Charaktere standen ja fest, ihre Thaten wurden nun auf den gemeinsamen Mittelpunkt bezogen, und so ist die Achilleis zur Ilias geworden. Eine gleiche Totalität der Heimkehrlieder erreichte dann die Odyssee dadurch daß Telemachos nach dem Vater auszog, und wir so von Nestor und Menelaos

ihr und der Genossen Schicksale hören, während Agamemnon das seine in der Unterwelt dem Freund erzählt. Ein organisirender Genius innerhalb des mitarbeitenden Volksgesangs und durch diesen die Erweiterung seines Werks unter seinem Einflusse und endlich ein verständig ordnender Abschluß, durch diese zusammenwirkenden Kräfte haben wir das griechische Epos. Den Griechen selbst ward Homer der Name für den Volksgeist und seine tonangebenden Führer und Sprecher.

Wenn auch die Ilias wie die Nibelungen uns noch erkennen lassen daß die Lieder, welche gesammelt und geordnet oder überarbeitet wurden, von verschiedenen Sängern herrühren, so wurden jene doch aus dem Bewußtsein und Sinn des Ganzen herausgesungen; wer den Zank der Könige vortrug, er wußte von der Sühne die Achilleus finden wird, wer von Patroklos' Tod dichtete, er that es mit Bezug auf die Rache des Achilleus an Hektor. Innerhalb der vom organisirenden Genius Homer's gezogenen Grundlinien bewegten sich mit und nach ihm Dichtende, jetzt hier, jetzt dort einen Faden aufnehmend, ein kleines Ganze darstellend. So konnte es an Abweichungen, ja Widersprüchen in der Sammlung der Rhapsodien nicht fehlen; aber weder Pisistratus und Solon, noch die Alexandriner haben die Ilias, die Odyssee erst geschaffen: das hat Homer gethan; das von ihm ideell Angelegte, in verschiedenen Momenten Ausgeführte haben andere im Einzelnen wiederholt, erweitert, neugesungen; nun konnte das Viele geeint werden, weil es innerlich verbunden war. Daß in den von ihm wieder als selbständig bezeichneten Liedern eine Beziehung aufeinander lag, hat auch Lachmann nicht geleugnet, er hat nicht behauptet daß die großen epischen Werke aus einander ursprünglich fremden Bestandtheilen zusammengesetzt, der Ordner aus seinem Geiste ihnen einen Einheitspunkt erst eingepflanzt habe. Aber Lachmann schreibt einmal an Lehrs: daß solche Einheiten wie in der Ilias und Odyssee nicht der einzelne Poet mache, sondern die Sage, das gemeinsame Dichten des Geistes aller. Wenn es ein Einzelner thue, so bezeuge das einen Kunstverstand der völlig ausgebildeten Poesie, wie ihn die Kykliker nicht hatten. Wie ihn aber Homer hatte! muß ich einwenden. Vorbereitet war er durch Rhapsodien; aus solchen aber die rechten herauszufinden, sie nach ihrem idealen Gehalt zu verstehen und auszubilden, ein künstlerisches Ganze zu organisiren, das vermag keine Gesammtheit, das thut immer Einer, das ist des Genius Werk. Aehnlich

liegen auch Erfindungen und Entdeckungen der Technik, der Wissenschaft sozusagen in der Luft, aber es ist doch immer Einer der sie macht, der in sich die Kräfte der Vorgänger zusammenfaßt und ein Neues schafft, eine Bahn bricht, auf der nun viele mit und weiter wandeln.

Steinthal hat im 5. und 7. Band der Zeitschrift für Völkerpsychologie das Epos im Allgemeinen und die Homerische Frage behandelt und viel Uebereinstimmendes mit meiner Auffassung, aber mehr noch mit Lachmann. Wir sind darin einig: die Sagen die in der Ilias verbunden sind waren ursprünglich localer Art; nur der epische Gesang konnte die Localsagen von Achilleus, Odysseus, Agamemnon, Nestor, Aias zusammenbringen. Aber wie konnte er es? Weil aus all diesen Gauen die Griechen in Kleinasien zu gemeinsamen Unternehmungen zusammenkamen, und indem nun diese besungen wurden, einten sich die alten Helden zu neuen Thaten, zu neuen Formen und Bedingungen ihrer Geschicke. „Die Sage vom troischen Krieg bekundet eine wunderbare Macht zerstreute Elemente zu einer Einheit zusammenzufassen, eine Macht wie sie nie ein Dichter hatte oder haben kann, auch der größte nicht.“ Hier mußte die Geschichte vorarbeiten, mußten die Sänger zusammenarbeiten. Aber diesen ganzen Sagenkreis umspannt weder die Ilias noch die Odyssee; sie nehmen eine große Handlung, einen Helden daraus. Und hier sagt wieder Steinthal sehr richtig von diesen Dichtungen: „Nicht der gemeinsame Boden der Sage ist das Wesentliche, sondern die Gemeinsamkeit des Sinnes in der Auffassung der Fabel.“ Diesen Sinn aber mußte doch immer Einer zuerst erkennen: Homer sah in diesen Sagen den idealen Kern, und brachte ihn darstellend zur Entwickelung; ohne unsere Reflexion sah er wie Shakespeare in den Stoffen von Romeo und Julia, von Lear und Hamlet, wie Goethe im Faust die Herzensgewalt der Liebe, die Bedeutung der Pietät, des Gedankens, der Geistesfreiheit in ihrer Sehnsucht nach dem Unendlichen und in ihrer Versöhnung aus dem titanischen Ringen heraus, und so ward Achilleus das Ideal des hellenischen Jünglings wie Odysseus das des Mannes. Die Einheit der Ilias und der Odyssee ist so wenig wie die der Nibelungen die Schöpfung des singenden Volksgeistes, sondern des genialen Blickes eines vom Volksgeiste getragenen Dichters. Wer den Sturz des Burgunderreiches durch die Hunnen in Zusammenhang brachte mit der Siegfriedsage, mit der Sühne seines Todes, der legte den Keim dieser

Einheit der Nibelungen, der verknüpfte ganze Sagenkreise miteinander zu einem Gesammtbild deutschen Heldenthums. Das Material war gegeben, aber es gewann seine organische Gestalt aus diesem neuen originalen Geiste. Wenn Steinthal mit Kirchhoff als Kern der Odyssee ein Gedicht von dessen Fahrten in etwa 2000 Versen annimmt, so stimmt das mit der Zwischenstufe der Rhapsodie zwischen Volkslied und Epos, die ich früher besprach. Steinthal aber sagt mit Recht, daß keineswegs daran ein anderer den Kampf mit den Freiern und die Wiedergewinnung der Penelope angeschweißt habe; denn dies war das Aelteste, und der Odysseus welcher aus der Unterwelt kommt, — die selige Insel der Phäaken und die Grotte der Kalypso, der Verborgenheit, sind nur andere Formen dafür und nachdem der mythologische Sinn sich verdunkelt hatte, nebeneinander festgehalten — dieser Odysseus, der Held der an die Stelle des Gottes getreten, zog in den troianischen Sagenkreis ein, kämpfte dort mit und kehrte von dort aus nun heim, bereichert mit neuen Erlebnissen.

Steinthal nimmt drei epische Compositionsformen an. In der ersten werden nur vereinzelte Lieder gesungen, deren jedes eine abgeschlossene That verherrlicht und ein Ganzes für sich ist. Die Epik der Serben, der Tartaren, der Kelten bleibt auf dieser Stufe. Die zweite Form reiht Lieder in Bezug auf einen Helden aneinander, wie die Heraklessage, der Romanzenkranz vom Cid. Hier treten auch die Serben ein mit den Liedern von König Marko und von der Schlacht auf dem Amselfeld. Die dritte Form finden wir da wo der Gesammtgeist einen großen Kreis epischen Gesanges bildet, wie im Kalewala, im Homer, in den Nibelungen, im Rolandslied. Hier haben wir ein organisches Verhältniß der Theile, also Glieder die innerlich zusammenhängen, hier ist Entwickelung, ein nothwendiges Fortschreiten und Ausbreiten vom Beginn bis zum Schluß. — Hat nicht hier Steinthal den troischen Sagenkreis, die Karlsagen, die deutschen Sagenkreise mit Ilias und Odyssee, mit Rolandslied und Nibelungenlied verwechselt? Sind nicht gerade innerhalb der reichen Fülle jener Kreise die epischen Organismen erwachsen, aber von einer Einzelseele aus? Doch hören wir Steinthal weiter. Er vergleicht jene Formen mit der isolirenden, agglutinirenden und organisch flectirenden Sprache. Wir wissen daß unsere flectirende Sprache durch die beiden andern Weisen hindurchgegangen ist; wie mag Steinthal behaupten daß von den drei Compositionsformen epischer

Poesie kein Uebergang zur andern möglich sei, daß sie keine wirklichen Schritte der Entwickelung bezeichnen? Daraus folgt ja daß sie in Wahrheit die Bildungsstufen der großen Dichtwerke nicht bezeichnen; wie ich denn im Anschluß an die Geschichte sie auch anders gefaßt habe. Der Stoff der Nibelungen wurde in deutschen Liedern wie in den nordischen der Edda besungen; wir wissen von einem lateinischen Gedicht das sie zusammenfaßt, wie schon in der Edda die Weissagung Gripnir's an Sigurd deutlich auf ein Ganzes, eine Rhapsodie hinweist; aus ihr, im Anschluß an sie ist das deutsche Epos erwachsen, als ein Seher sie mit dem Untergang der Burgunden zusammenschaute; die Charaktere Siegfried's, Chriemhild's, Brunhild's, Hagen's, Volker's, Rüdiger's fand er vor, sie gewannen im großen Zusammenhang eine neue Durchbildung in der Mitarbeit der Jahrhunderte. Nun wußte wer vom Traum der Chriemhild sang auch von seiner Erfüllung und von der schauerlich großen Sühne des Mordes. Eine Erhebung des Nationalgeistes, neue Ideen waren die Bedingung neuer Conceptionen, in Deutschland die Kämpfe gegen die Ungarn in ihrer Aehnlichkeit mit denen gegen die Hunnen in der Völkerwanderung, und der ritterliche Aufschwung der Kreuzzüge. Aus der neuen Stimmung werden die alten Lieder umgebildet, aus der halb lyrischen Tonart in die rein epische umgesetzt. Nicht irgendein isolirtes Gedicht erwächst zu einem weitverzweigten Epos, da hat Steinthal recht, aber eine Rhapsodie wird mitten im Sagenstrom das Centrum an das anderes und anderes sich angliedert, indeß von innen heraus organisch wiedergeboren wie die Endungen in der flectirenden Sprache. Die großen Epen entstehen durch Zusammenfassung vieler Sagen; damit diese aber möglich sei, muß ein Einheitspunkt gefunden und das Besondere aus diesem heraus wieder neugeboren werden. Ich stimme also mit Steinthal überein, wenn er sagt: „Die bekannten Lieder gruppiren sich in einen Kreis um einen Mittelpunkt; aber dieser wird neu eingesetzt, und er bildet den Kreis und gibt jedem vorhandenen Liede seine Stellung. (Aber wird eingesetzt nicht durch den vielköpfigen, vielsinnigen Volksgeist, sondern durch eine große dichterische Persönlichkeit!) Der Keim bedarf überall zum innern Triebe nicht blos des Sonnenscheins, der Befruchtung, sondern auch der stofflichen Nahrung. Die organische Natur bei der Flexion wie bei der Epik liegt darin daß eine vom Stoff unabhängige, aus dem freien Geist stammende Idee in den Stoff derartig hineingetragen wird

daß dieser nun von allen Seiten her sich in bestimmten Beziehungen verbindet. So entsteht aus vielem isolirt Liegenden eine große Masse, die sich in sich gliedert und ordnet nach Maßgabe der Idee, deren Träger und Ausdruck sie von nun an wird. In diesen Complex aufgenommen verliert das Isolirte seine Selbständigkeit; es erhält ein neues höheres Leben in einem Ganzen, dessen Glied es geworden. So sind die Ilias und die Nibelungen aus vielen Liedern der ersten Form entstanden." Aber diese Lieder wurden nicht blos aneinandergesetzt wie fertige Bestandstücke, sie wurden neu gesungen aus dem Geiste des Ganzen, wie die Seele unsern Leib aus Zellen erbaut, die außerhalb desselben so nicht vorhanden sind, sondern aus dem anorganischen oder von Pflanzen und Thieren schon organisirten Stoff doch in die menschliche Form gebracht werden; und der allgemeine Zellengeist macht so wenig den vielgliederigen Leib, als die Atome von selbst die Zelle hervorbringen, sondern das thut die Seele, welche die Zellenkräfte wie die Zelle die Atomkräfte für sich verwerthet. Die Seele ist aber individuell, das persönliche Organisationsprincip, wie der das Ganze ideell producirende Dichter; zum ausgeführten Werke wirken dann viele mit.

Steinthal weist darauf hin wie die serbische Rhapsodie Maximin eine stoffliche Aehnlichkeit mit dem Nibelungenliede hat: ein großer Kampf entsteht aus der Täuschung einer Braut, der des Bräutigams Freund als Bräutigam vorgestellt wird. Aber es ist kein Epos daraus geworden. „Echte Poesie und echt epischer Sinn fehlte dem serbischen Volke keineswegs, aber etwas fehlte ihm: die Richtung des dichtenden Geistes auf Ausbildung eines großen epischen Zusammenhanges, einer weiten Verzweigung." Und warum? Weil Mythus und Sage nicht so reich entwickelt waren, weil, setze ich hinzu, der Mythus vom Gewitterkampf und vom Sonnengott nicht auf Maximin wie auf Siegfried niederschlug, und kein weltgeschichtliches Ereigniß damit verknüpft wurde. Damit dies geschehen konnte, mußte ein solches erlebt sein, wie in der Völkerwanderung. Auch Steinthal findet als zweiten Grund: weil die Serben niemals eine weltbeherrschende Stellung wie die Germanen einnahmen. „Große Wanderungen, weite Verbreitung der verwandten Stämme, in die Menschengeschichte eingreifende Schicksale: das sind Bedingungen um dem Geist des Volkes den hohen Flug, den umfassenden Sinn zu verleihen, den die große Epik fordert." Vollkommen einverstanden.

Von diesem Geiste getragen sind große Dichter seine tonangebenden Sprecher, seine organisirenden Meister. Noch näher lag es die britisch-keltische Sage heranzuziehen, was ich bereits im Kunstbuch gethan: Die Sage von Tristan entspricht ursprünglich bei den Kelten der von Siegfried bei den Germanen. Hier wie dort weist ein Drachensieg, welcher die Jungfrau befreit, auf den himmlischen Gewitterkampf der arischen Urzeit; hier wie dort gewinnt der Sieger die Braut für einen andern; hier wie dort folgt der ersten Liebe die zweite verhängnißvoll todbringende; hier wie dort ein Zaubertrank das Symbol der Herzensgewalt welcher die Helden überwältigt. Aber bedeutsam genug ist die verschiedene Art der Fortbildung. In Deutschland hat sich der Mythus mit der Weltgeschichte, Siegfried's persönliches Geschick mit der Völkerwanderung und ihren Kämpfen verflochten und das Nibelungenlied ist als großes Volksepos ihr Spiegel geworden; bei den Kelten hat sich die Tristansage zum ersten socialen Roman entwickelt, das Herz im Conflict mit der äußern Ordnung, die Liebe im Streit mit der Pflicht hat hier eine Darstellung gefunden, die uns die Gefühlswelt der mittelalterlichen Gesellschaft veranschaulicht.

Wie die Idee zwar unter Mitwirkung des Stoffs entsteht, aber doch die eigentliche Macht ist die ihn schöpferisch durchdringt, umgestaltend ihm Größe verleiht, das zeigt die Rolandsage. In Spanien ward sie in einer Romanze behandelt, in Frankreich war sie derjenige Zweig der Karlsage, der allein zum Volksepos erwuchs. Daß Karl einen Zug über die Pyrenäen machte, daß aber der Aufstand der Sachsen ihn zurückrief, wobei seine Nachhut im Engpaß von Ronceval aufgerieben ward, dieser kleine Kampf ist allmählich in der Sage, im Gesang zu einer der glorreichsten Thaten christlichen Heldenthums geworden. In dem Geschichtsbuch von Einhart ist hier der Name des Markgrafen Roland wahrscheinlich erst eingeschaltet worden, nachdem er sagenberühmt war; wie hätte der berühmte in alten Handschriften ausfallen sollen? Gab es einen Roland unter Karl, so verschmolz sein Name mit einem Beinamen Wodan's: Hrodro, Hroudperaht Ruhmträger, Ruhmglänzend. Schwert und Horn, die Wodan führt, sind auch die Symbole Roland's; wie beim Weltuntergang wird das Horn geblasen und der Todeskampf damit als ein Bild desselben behandelt. Fauriel weist nach daß sich schon um Dagobert den Großen ein ähnlicher Sagenkreis wie um Karl zu bilden begonnen; Karl trat statt jenes ein. Wie Held Roland mehr eine

poetische als historische Gestalt ist, so ward er das Motiv einer Volksdichtung, die hier den großen Glaubenskampf der Franken und Saracenen darstellt; Roland's Tod veranlaßt einen siegreichen Rachezug Karl's in der Volksphantasie. Die Idee des Streits für Christenthum und Vaterland ist die Seele der Sage geworden, durch sie ward die Sage zum Epos, indem sie Karl und seine Paladine heranzog. Steinthal erinnert daran daß der Stoff dazu auch den Basken vorlag; sie waren die Sieger, und machten eine Romanze daraus, ihnen genügte der lyrische Erguß der Freude, des Nationalstolzes. Die Franken aber sprachen nicht blos ihre Stimmung aus, ihnen war es eine Lust den Helden zu schauen wie ihn der Verrath umstrickt, wie er in Schuld geräth, weil er, der Ruhmvolle, zuviel Werth auf den Ruhm legt, und untergeht, aber zum Besten der Christenheit gerächt wird. Dabei kommt der Gehalt und Werth des Volksgeistes, die Größe seines wahren Selbstbewußtseins in Betracht. Die Franken wußten sich als den Felsen an dem die Wogen saracenischer Ueberschwemmung sich brachen, sie fühlten sich in der Aufgabe der Weltgeschichte. „So muß sich gar vieles vereinen wo die organische Epik erwachsen soll. Reicher Mythos, große Geschichte, lebendige Anschauung und Freude an objectiver Gestaltung, weitherzige ideale Gesinnung, endlich Poesie, die das Menschliche hervorkehrt, müssen zusammenkommen. So hat das französische Volk in seinem Rolandsliede eine Dichtung geschaffen wie sie nie ein Dichter vollbringen konnte. Man verstehe mich recht; ich meine nur die Umgestaltung, Entwickelung und Bereicherung des historischen Motivs ist in jener Dichtung eine so gewaltige poetische That wie nur ein Gesammtgeist sie vollziehen kann.“ Aber hat nicht Goethe in seinem Faust etwas Aehnliches geleistet? Getragen vom Gesammtgeist und als sein Sprecher hat auch ein Dichter das Rolandslied angestimmt, ein Dichter es unter der Mitwirkung von künftigen Genossen vollendet; diese Mitwirkung geschah, weil jener die alle begeisternde Idee in diesem Stoff angeschaut.

Bis vor kurzem konnten wir sagen: Nur die Arier haben ein Volksepos; seit der Entdeckung von Assurbanipal's Bibliothek und der Entzifferung so vieler Thontäfelchen aus Ninive können wir es den Semiten nicht mehr absprechen. In der Mischung der einwandernden Semiten mit den Akkadern waren in Mesopotamien manche mythologische Gebilde vom Himmel auf die Erde gestiegen und waren Mythen vom Sonnengott auf einen volks-

befreienden Helden niedergeschlagen; der Löwenbändiger mit dem krausen Bart und den dichten Locken, die an Simson und das Strahlenhaar der Sonne gemahnen, wie er auf Bildwerken erscheint, der gewaltige Jäger vor dem Herrn heißt Izdubar und scheint mit dem Nimrod der Bibel Eins zu sein. Mit dem weisen Heabani befreit er Babel von der Gewalt Humbaba's, dessen Name an den elamitischen Gott Humba anklingt; im finstern Wald fanden sie dessen Burg, er ließ einen Sturm aus seinem Mund gegen sie hervorbrausen, aber wie ein Stier stürzte Izdubar gegen ihn, erschlug ihn und setzte sich die Krone aufs Haupt. Istar, die Göttin Astarte, ist hier zur Göttertochter und Fürstin geworden; sie erhebt liebend ihre Augen zu dem siegreichen Helden; aber er verschmäht sie; einen Stier, den sie gegen ihn sendet, bezwingt er mit Heabani, und feiert ein Freudenfest in seinem Palast. Da beschließt Istar hinabzusteigen in die Unterwelt auf der Straße von der niemand wiederkehrt, deren Bewohner nach dem Licht verlangen; gleich befiederten Vögeln schwärmen die Geister durch die Gewölbe. Dort hausen die Helden der Vorzeit und die Ungeheuer der Tiefe bei den Herrschern der Unterwelt. Drohend verlangt Istar Eingang.

Das erste Thor ließ der Wächter sie durchschreiten, trat ihr entgegen, nahm die große Krone ihr vom Haupt.
„Warum, Wächter, nimmst du die große Krone mir vom Haupt?“ —
„Tritt ein, Herrin, denn die Fürstin der Erde hält es so mit ihren Besuchern.“

So wiederholt sich Rede und Gegenrede an den fünf andern Thoren, wo der Wächter der Istar nacheinander ihre Ohrringe, ihr Halsgeschmeide, ihren Prachtmantel, ihren Leibgürtel, ihre Arm- und Fußspangen abnimmt.

Das siebente Thor ließ er sie durchschreiten, trat ihr entgegen, nahm das Wams ihres Leibes ihr ab.
„Warum, Wächter, nimmst das Wams meines Leibes du mir ab?“ —
„Tritt ein, Herrin, denn die Fürstin der Erde hält es also mit ihren Besuchern.“

Aber während Istar in der Unterwelt weilt, befruchtet weder der Stier die Kuh, noch gesellen sich Mann und Weib einander; und der Götterkönig verlangt darum ihre Rückkehr auf die Oberwelt. Sie erscheint hier deutlich als Liebesgöttin, wie Semiramis; da sie wol ursprünglich der Mond neben der Sonne war, so konnte

dessen Verschwinden als ein kurzer Aufenthalt in der Unterwelt gedacht werden. Sie schreitet durch die sieben Thore, und erhält an jedem wieder was sie dort abgelegt hatte. Ob sie ihre Rache vollführt, ist bis jetzt unbekannt; aber Izdubar hat mancherlei Abenteuer zu bestehen, und hört von Sisit die Geschichte von der großen Flut, die ähnlich wie bei Berosus von Xisuthrus, wie in der Bibel von Noah erzählt wird. Epischer Stil ist unleugbar vorhanden, wie weit aber ein Ganzes in poetischer Schönheit vorhanden war ist bis jetzt nicht zu bestimmen; der Ruhm desselben wird doch wol den Ariern verbleiben.

Auch sie sind nicht alle zum künstlerisch abgeschlossenen Epos gekommen, und die dazu gelangten erreichten das Ziel auf verschiedene Weise. Die Griechen am befriedigendsten in ästhetischer Hinsicht. Im reichen Sagenkreis, in der Fülle von Liedern und Rhapsodien traten die idealen organisirenden Anschauungen auf, wurden Achilleus und Odysseus Mittelpunkte, und war nun eine Einheit im Volksgemüth vorhanden, aus welcher alles besondere in neuer Gestalt hervorging, sodaß die Ordner zu Solon's Zeit nicht die Ilias und Odyssee erst machten, sondern die Gesänge zu dem innerlich vorhandenen Ganzen auch äußerlich zusammenstellten und niederschrieben. Hier ist keine große Veränderung der Religion und Sitte eingetreten in der Zeit da die Lieder entstanden bis zu diesem Abschluß der Werke; sie wurden auch nicht in eine andere Kunstform umgegossen, und wie Homer den epischen Ton schon aufgenommen und harmonisch vollendet, so trugen die Homeriden ihn weiter. Herder sagt von Homer: „Dieser Sänger Griechenlands trifft eben auf den Punkt der schmal wie ein Haar und scharf wie die Schärfe des Schwertes ist, da Natur und Kunst sich in der Poesie vereinigten: oder vielmehr da die Natur das vollendete Werk ihrer Hände auf die Grenze ihres Reichs stellte, damit von hier die Kunst anfinge, das Werk selbst aber ein Denkmal ihrer Größe und ein Inbegriff ihrer Vollkommenheit wäre." Homer hat das Naturgesetz der epischen Kunst erfüllt und es an seinen Werken erkennen lassen; das Kunstwerk der Ilias und Odyssee ist nicht gemacht, sondern gewachsen, nicht nachgebildet, sondern ursprünglich.

Solche Gunst des Geschicks ward uns Deutschen nicht zu Theil. Noch aus heidnischer Anschauung heraus ward unsere Heldensage in der rauhen Zeit der Völkerwanderung geboren. Bei den Griechen war eine gemeinsame That, ein bekannter Schauplatz, das

Werk einiger Menschenalter übersichtlich klar und leicht faßlich; in Deutschland drängte eine Völkerflut die andere, der gärende Kampf währte jahrhundertelang, der Schauplatz umfaßte ganze Welttheile und lockte die Einbildungskraft in unbekannte Fernen. Im Gewirr sich drängender Ereignisse konnte niemand den Faden der Entwickelung festhalten, eine Völkerwelle überbrauste die andere, und nur die größten Thaten und Helden standen wie Bergeskuppen in der Erinnerung. Die Phantasie rückte auch das Ferne und Entlegene nun nah aneinander, und erfand die fehlenden Verbindungsglieder der Sagen verschiedener Länder und Zeiten. So verschmolzen bekanntlich vier Sagenkreisen im Nibelungenlied miteinander; mit dem nordischen Atli, den Sigurd's Witwe nach dem Tod ihrer Brüder im eigenen Palast verbrennt, indem sie mit ihm in die Flamme stürzt, verschmolz der hunnische historische Attila, wie Theodorich der große Gothenkönig mit einem niederdeutschen Dietrik, und ward als Dietrich von Bern zu einem Zeitgenossen des gewaltigen Hunnenfürsten gemacht. Die Dichtung schuf einen idealen Leib für die Geschichte um den Geist derselben in einem anschaulichen Ganzen darzustellen. Allein ehe dies Ganze künstlerisch abgeschlossen ward, ging wieder mehr als ein halbes Jahrtausend vorüber, die Rittersitte trat an die Stelle des alten Reckenthums, das Christenthum an die des Heidenthums, die Ungarnkämpfe, die Kreuzzüge an die der Völkerwanderung, und die epische Sage erfuhr bei der mündlichen Ueberlieferung überall den Einfluß dieser Umbildung des Volksbewußtseins, wie in den Liedern der Endreim statt des Stabreims zur poetischen Form ward. Als nun der Zusammenordner und Neudichter das Werk vortrug, war ihm selbst manches unbekannt geblieben oder unverständlich geworden, das wir zum Verständniß des Gedichts aus der nordischen Edda ergänzen müssen, wie die ursprüngliche Beziehung Siegfried's zu Brunhild und Brunhild's Tod. Ritterliche Sitte und Minnedienst knüpft sich an mythische Thaten der Heroenwelt, in den Liedern vernehmen wir verschiedene Klänge, und erst die zweite Hälfte ist nicht mit Füllwerk der Einschiebsel überladen, sondern schreitet wuchtvoll und klar ihrem Ziele zu. Wie da die Kämpfe sich steigern, wie da jeder Hieb sitzt, wie da die Berner Helden hervortreten und mit festen Zügen aus ihrem Sagenkreis in das Epos eingehen, das ist herrlich. In der Gudrun verschmolz die mythische Liebeswerbung des Sonnengottes um die Erde durch Gesang, Schwert und Gaben mit den Kämpfen

der friesischen und normannischen Seefahrer; dem Lied vom Völkeruntergang gesellte sich eins von glücklichem Liebesbund und Völkerfrieden nach Entführung und Streit. Eine doppelte Fassung der Sage wurde hier vom Dichter mit glücklichem Griffe so verwerthet daß das Geschick der Eltern das der Kinder vorbereitet und vorbedeutet.

Die deutschen Epen hielten sich rein an die Volkssage. Die Erzählungen von Artus und der Tafelrunde und vom Gral, die Heiligenlegenden, die Phantastereien der Ritterromane wurden ihnen nicht einverleibt; etwas Aehnliches ist mit dem Mahabharata in Indien der Fall gewesen. Dort ist der Ton der ältesten Dichtung voll schwungreicher Naivetät und frischer Sinnigkeit; kriegerischer Muth, Waffenfreude, Heroensitte bezeichnet die Zeit der Niederlassung am Ganges und der Kämpfe auf und nach der Wanderung, und sie sind die Grundlage des echten Kernes im Mahabharata. Aber das Werk fand tausend Jahre später, zur Zeit Alexander's des Großen, seinen künstlerischen Abschluß, und da war die Cultur aus einer kriegerischen eine priesterliche geworden, die Volkskraft in einer heißen, üppigen Natur erschlafft, und die träumerische Phantasie wetteiferte mit den überwuchernden Bildungen der Pflanzenwelt; an die Seite heldenhafter That trat das Büßerleben und ward von der Einbildungskraft ins Maßlose gesteigert, ins Fratzenhafte übertrieben; neben den alten Volksglauben stellte sich die brahmanische Priesterlehre, stellten sich die neuen Götter des Vishnu- und Sivacultus, und hervorragende Heldengestalten der Urzeit, Rama und Krishna, wurden jetzt als Incarnationen Vishnu's betrachtet, und die Thaten und Worte des Gottes dem angereiht was sie als Menschen der Sage gethan und gesprochen. So umranken jetzt die Schlingpflanzen der Episoden den alten Kern der Dichtung, und es ist schwer seine ehrwürdige Größe aus ihren phantastischen Gebilden herauszufinden. Doch ist das Licht welches F. A. Wolf und Lachmann für das Volksepos Europas angezündet, dem asiatischen bereits zugute gekommen, und eine annähernde Herstellung des alten Heldenliedes der Inder hat Holtzmann in einer deutschen Nachbildung versucht. Die Ramasage, die Valmiki zum Epos gestaltet, ist selbst in kurzer Erzählung im Mahabharata vorhanden; sie ließ sich leichter vom Beiwerk der neuen Götter und der Büßer lösen; Rama bleibt im zweiten Gesang Mensch, während ein vorgeschobener erster ihn zum Gott gemacht hat. Das anmuthige Gedicht

von Nal und Damajanti ist in ursprünglicher Reinheit seiner edeln Fassung als Episode eingeschaltet, hier bedurfte es keiner ausscheidenden Herstellung. Diese war überhaupt möglich, weil die altursprüngliche Fassung des echten Kerns nicht umgedichtet, sondern erhalten ist, und darum das Angelagerte, Eingeschachtelte wieder entfernt werden kann, wie wir die Ilias und Odyssee ablösen würden, wenn uns das große kyklische Sammelwerk vom Ei der Leda an bis zum Tode der Odysseus erhalten wäre. Die alten Gesänge lebten in mündlicher Ueberlieferung; wir finden kurze Lieder, finden kunstvollere größere Erzählungen und echte große Epen.

In eigenthümlicher Größe steht das Werk Firdusi's da, das Schack bei uns nunmehr eingebürgert hat. Daß eine iranische Heldensage zu Homer's Zeit schon vorhanden war, beweist ihr Vorkommen und ihre Verflechtung mit den religiösen Ideen im Avesta. Durch die heiligen Bücher blieb sie in der Erinnerung des Volks, und an den Namen, die es im Gebet aussprach, wie wenn es sagte: Laß mich rein sein wie Sijawusch, entzündete sich fortwährend die Phantasie um die Tradition noch zu bereichern. Durch Kyros ward die Lichtreligion Staatscultus der großen persischen Monarchie, und Sänger am Hof der Könige trugen das Lob der Helden und Götter vor. Als dann Griechen, Römer, Scythen in Persien herrschten und mit Persern kämpften, ward der Feuerdienst in die Bergschluchten des Paropamisos zurückgedrängt, und von jenen fünfhundert Jahren blieb nur geringe Kunde im Orient. Als aber die Sassaniden das heilige Feuer wieder anzündeten, erstand mit ihm sogleich die alte Heldensage; die einzelnen Ueberlieferungen wurden nun gesammelt und niedergeschrieben; die letzten Perserkönige sammt Alexander wurden jetzt den alten Herrschern von Iran unmittelbar angereiht. Da kam der Muhammedanismus und zertrümmerte die Lichtreligion und ihre Cultur, oder drängte sie in die östlichen Provinzen zurück, wo das Verfolgte sich mit großer Zähigkeit bewahrte, bis die Soffariden erkannten wie wichtig ihnen das altpersische Nationalgefühl zur Stütze ihres Thrones war, bis Mahmud von Gasna (977—1030) an seinem Hof zahlreiche Dichter vereinigte und aus dem ganzen Reich Schriften und mündliche Ueberlieferungen über jene ursprüngliche Heldenzeit zusammenbrachte. Und als er nach dem Dichter suchte der aus all den Sagen ein großes Ganzes bilden sollte, da war Abul Kasim Mansur in Tus schon länger als

zwanzig Jahre damit beschäftigt gewesen. Er ward an den Hof gezogen und mit dem Beinamen des Paradiesischen, Firdusi, begrüßt. Sein Schahname oder Königsbuch zerfällt in zwei große Bestandtheile, die Heldensage von Iran mit einer mythischen Einleitung, und die spätere persische Geschichte vom Sturz des Darius Hystaspis bis zum Sturz der Sassaniden. In jenem ersten Theile nun haben wir ein großes geschlossenes Ganzes, eines der wunderbarsten Werke des Menschengeistes: was das Volk erlebt und die Phantasie des Volkes gebildet und geschaffen, was die Jahrtausende gepflegt und fortgestaltet, das hat ein Dichter ersten Ranges, dessen schwungvoller Geist und dessen tiefes Gemüth mit der Idee und dem Reichthum solch ungeheuern Stoffs aufs innigste sympathisirte, in kunstvoller Form zum vollendeten Abschluß gebracht und die viel hundert Quellen zu einem nie versiegenden Strom verbunden. Die Bilderfülle der morgenländischen Einbildungskraft wird in sonnigem Lichte zur Klarheit gebracht, der überwuchernde Reichthum von Gestalten und Begebenheiten durch die sittliche Idee des Kampfes von Licht und Finsterniß zu organischer Einheit verbunden. Was einst aus dem Bewußtsein der jugendlichen Heroenzeit emporstieg das ist in Tagen vorgeschrittener Cultur künstlerisch wiedergeboren. Jahrtausende liegen zwischen den alten Iraniern und Firdusi, aber ihr Geist feiert eine Auferstehung und Verklärung in seinem Genius. Schack selbst sagt sehr treffend: „Es ertönt in der Dichtung ein feierlich voller seltsam fremder Klang aus der fernsten Vergangenheit, wie ihn keine Kunst nachzuahmen vermag; es weht in ihr ein frischer Hauch der Frühe, es liegt über ihr die Morgenröthe der Geschichte, sie ist vom Athem der Heldenbegeisterung durchströmt. Firdusi's Epos trägt auf der einen Seite manche Züge der Kunstpoesie, namentlich da wo er seine Weltbetrachtung ausspricht, auf der andern Seite hat es noch durchaus die wesentlichsten Merkmale der Volkspoesie bewahrt, die aus der Natur selbst aufsprudelnde Frische, die Spiegelhelle, aus der uns das Bild eines jugendlichen Heroenalters in seiner Wesenheit und Totalität entgegentritt, die unendliche innere Fülle, welche nur im langen organischen Wachsthum gedeihen, nur da vorhanden sein kann wo die Dichtung in vielen aufeinanderfolgenden Zeiten Wurzel geschlagen und sich mit den besten Lebenskräften einer jeden genährt hat. Weit entfernt aber ist diese doppelte Eigenschaft, in welcher sich unser Epos zeigt, irgendeinen Zwiespalt heterogener Bestandtheile auch nur durch-

schimmern zu lassen. Der Dichter hat sich so mit voller Seele in die alte Sagenwelt hineingelebt, sich so von ihr durchdringen lassen und wieder sie mit seinem Geiste durchdrungen, daß sich kaum scheiden läßt was er von ihr empfangen, was er ihr gegeben. In Begeisterung und Hoheit waltet er über seinem Gegenstande, ganz Eins mit ihm; nur mit leisem Fittig schwebt seine Klage, seine die Vergänglichkeit alles Irdischen betrauernde Reflexion wie ein stiller Todesengel über die wechselnden Scenen der bewegten Handlungen hin, und sein Ich, das sonst in der Darstellung verschwindet, scheint nur hervorzutreten um die ferne Vergangenheit besser mit der Gegenwart zu vermitteln. Durch Keuschheit und Enthaltsamkeit ebensowol wie am geeigneten Ort durch kühne Selbstthätigkeit ist es ihm gelungen seiner Ueberarbeitung des alten Sagenstoffes eine unnachahmliche Einheit von Natur und Kunst zu verleihen, sodaß jene sich in freier ungebundener Lebendigkeit zeigt, während diese alle Theile gegliedert, die Begebenheiten sowol geordnet als zu reicherer Mannichfaltigkeit erzogen und dem volksthümlichen Kern die Rundung und die poetische Ganzheit gegeben hat, welche der vereinten Thätigkeit Vieler nicht gelingen kann."

Firdusi's Werk bezeichnet uns die Grenzen von Volks- und Kunstepos: ein späterer großer Dichter bearbeitet den volksthümlich bereiteten Sagenstoff, und wir meinen in den vorzüglichsten Bestandtheilen von Rustem und Sohrab, Rustem und Isfendiar, Sijawusch nicht blos am deutlichsten den Nachklang der Mythe, sondern auch des alten Heldengesanges zu erkennen.

Eine deutsche Geistesschöpfung zeigt uns endlich noch in ihrem Werden alle Stufen epischer Entwickelung. Ich meine den Reinecke Fuchs. In gleichartigen Thiergeschichten bei allen arischen Nationen erkennen wir nicht sowol Entlehnung und Uebertragung als ein Erbgut aus gemeinsamer Urzeit; was der Mensch mit den Thieren erlebt war hier erzählt, in kurzen Liedern vorgetragen. Inder, Griechen, Römer machten in Fabeln lehrhafte Gleichnisse menschlicher Zustände daraus; in Deutschland und Frankreich freute man sich an der Sache selbst und trug die Sage mit behaglicher Gemüthlichkeit in epischem Tone vor. Man rückte was wir mit den Thieren gemeinsam haben in ein menschliches Licht, man lieh ihnen zu ihren Trieben und Handlungen Ueberlegung und Sprache, aber man dachte nicht daran ihnen ideale Zwecke und Richtungen zuzuschreiben, sondern blieb der Naturanschauung treu;

man gab im warmen Gefühl für ihre Eigenschaften den Thieren Eigennamen und bewahrte ihre Eigenart in sprechenden individuellen Zügen. Wir erleben Handlungen, es sind die wilden Thiere des deutschen Waldes, Thierhelden, deren Kämpfe, Listen und Geschicke uns berichtet werden. Daher fühlte sich Jakob Grimm aus dem deutschen Thiergedicht von Waldgeruch angeweht. Ursprünglich ist der Bär König, dann dringt der Löwe ein und kommt an seine Stelle; anfänglich ist der Wolf der Hauptheld; allmählich, wie die geistige Kraft der körperlichen überlegen wird, tritt der Fuchs in den Vordergrund. Mit der ganzen Kraft des Epos, Knospe an Knospe schwellend, bildet sich der Sagenkreis Isegrim's und Reinhart's. In der Zeit romanischer Bildung werden verschiedene Geschichten zu kleinen Ganzen zusammengestellt; so in der Ekbasis, im Isegrimus, im Reinardus, der die Erzählungen des Isegrimus sich eingliedert. Es ist die Stufe der Rhapsodie. In Nordfrankreich, in Flandern, am Niederrhein fand die Sage ihre dichterische Pflege in der Volksmundart. In Frankreich wurden die altbeliebten Stoffe in kurzen Reimpaaren lebendig, muthwillig heiter vorgetragen; und Meon hat zweiunddreißig Branchen herausgegeben, Zweige oder Aeste am Stamm der Sage, bald einzelne Abenteuer, bald mehrere ineinander verflochten, bald naiv schelmisch, bald bewußt ironisch; aber zu keinem Epos zusammengeschlossen sind sie verschollen, während in Deutschland ein Ganzes von so gutem Gefüge entstand daß es sich fortdauernd in der Gunst der Nation erhielt und selbst der größte Künstler unter den Dichtern der Neuzeit an seinem Bau nichts zu ändern fand, als er ihm jenes classische Gewand der Hexameter gab, das aber die treuherzig ungesuchte Komik der niederdeutschen Reime vermissen läßt. Heinrich der Glichesäre hatte in der Mitte des 12. Jahrhunderts bereits zehn Geschichten von Wolf und Fuchs aneinandergereiht. Dann fand ein Flamänder Willem de Madok im 13. Jahrhundert den Zweig der in heimischer Erde zum Epos erwuchs. Wenn hier um die Pfingstzeit König Nobel der Löwe seinen Hof hält und die Thiere klagbar gegen Reinärt (Reinecke) werden, so erfahren wir schon eine ganze Reihe von Fuchsgeschichten, und wenn er dann dem Kater, dem Bär, die ihn holen sollen, übel mitspielt, dem befreundeten Dachs aber beichtet, so entfaltet sich alles ungesucht von einem Mittelpunkt aus in lebendiger Fülle und sachlichem Zusammenhang. Der verurtheilte Fuchs erfindet die Geschichte von der Verschwörung des Bären und

Wolfs gegen den Löwen und von Ermenrich's Schatz, wird zu Gnaden angenommen, seinen Gegnern wird übel mitgespielt, und im Geleite des Hasen kommt er nach seiner Burg zurück, verzehrt den Hasen, sendet mit dessen Kopf als angeblichem Kleinod den Widder zurück, und lacht in seiner Feste aller seiner Feinde. So weit Willem de Madok. Von zweiter Hand stammt ein zweiter Theil, der das Ganze vervollständigend abschließt. Neue Anklage gegen den Fuchs, der abermals zu seiner Vertheidigung erscheint, und die altbeliebten Sagen von der Krankheit und Heilung des Löwen und der Beutetheilung als Verdienst seines Vaters um den Vater des Königs darstellt. In seiner Wechselrede mit dem Wolf erfahren wir die besten Streiche die sie einander gespielt; ein Zweikampf soll wie ein Gottesurtheil zwischen beiden entscheiden; die List des Fuchses siegt; und triumphirend kehrt er heim. So ist der Lauf der Welt, — der natürlichen, der Thierheit, ohne sittliche Weltordnung.

Unser Jahrhundert ist nicht blos mit den serbischen Liedern und mit Indien und Persien bekannt geworden, wir haben auch vor unsern Augen das finnische Epos Kalewala werden sehen. Auch bei den Finnen ist Göttersage vom Himmel auf die Erde niedergestiegen, Wäinämöinen und Ilmarinen, die Weltbildner, sind zum weisen Sänger, zum kunstreichen Schmied geworden, der dritte Bruder Leminkäinen steht ihnen als der thatenfreudige in die Ferne dringende Muth zur Seite. Freierfahrten und ihre Abenteuer sind noch jetzt der Inhalt sibirischer Volkslieder; so suchen sich die Söhne Kalewala's (Heldenheims, Finnlands) Frauen in Pojohla (Lappland). Eine Frau als Gegenstand des Kampfes beider Länder mag an die Ilias, ein zauberkräftiger Talisman, der Sampo, der von Kalewala's Helden nach Pojohla für die Braut gegeben, aber zurückerobert wird und im Meer versinkt, mag an den Nibelungenhort erinnern; die Ausführung ist beide male ganz original, an Entlehnung ist nicht zu denken. Die Phantasie spielt wie im spätern Indien gern ins Ungeheuerliche; die Sprache ist wortreich und ergeht sich mit träumerischem Behagen ins Breite. Die Form des Zauberspruchs, der die Gegenstände wie der Stabreim die Worte binden und in der Ausführung sogleich seinen Widerhall finden, das Symbol mit der Sache verknüpfen soll, scheint mir in einer Verschmelzung von Parallelismus und Alliteration ausgeprägt, und hat sich in leichtfließendem Wellenschlage der Trochäen über die ganze Dichtung verbreitet.

Zur Probe dienen die Worte die Wäinämöinen zur Birke spricht, die er zur Harfe wählt; er hört sie klagen daß der Frostwind sie entkleide:

Sprach der weise Wäinämöinen, er der rechte Runensprecher,
Weine nicht im weißen Gürtel, seufze nicht im Saum der Blätter;
Sollst ein lieblich Loos erlangen, voller Lust ein neues Leben,
Wirst sogleich vor Wonne weinen, klar im Klang der Freude klingen!

Elias Lönrott, der Homer und Vergil kennen gelernt, selbst ein hochbegabter Runensprecher, wie irgendeiner der finnischen Bauern, wußte viele Lieder und fing an andere dazu zu sammeln. Es waren vielfach Varianten desselben Stoffs, und sie ordneten sich zu drei Gruppen, Lieder von Freierfahrten, Lieder vom Sampo, Lieder vom Kulervo. Da stehen jene früher genannten drei Brüder im Mittelpunkt, gleichmäßig auf der Brautwerbung wie um den Sampo bemüht, und es wird klar daß hier der Kern vorhanden war, von dem aus die einzelnen Lieder wie Zweige des Stammes entsproßten. Alte Sagen und ein Kampf der Nachbarvölker waren zu einem Ganzen verwachsen, das als solches einmal von einem höher begabten Sänger erfaßt, aber niemals ausgeführt war, indeß im Volksbewußtsein nun bestand, sodaß die Einzellieder als Glieder eines ideellen Ganzen gesungen und vorgetragen werden konnten. Um des Nordlands schönste Tochter bewerben sich die drei Brüder, jeder hat dabei seine Art, seine Abenteuer. Ilmarinen schmiedet den Sampo, der dem Nordland Heil bringt, gewinnt die Braut, verliert sie aber nach kurzer Ehe, und nun suchen die Brüder den Sampo wieder zu erobern. Während des Kampfes zerbricht er in Stücke, die in das Meer fallen; das treibt sie an die Küsten, wo sie Glück und Segen bringen. Lönrott, der viele Lieder auswendig wußte, ordnete sie zuerst mit andern dazu gesammelten zu 35 Gesängen. Es fehlte nicht an Widersprüchen, an ungefügen Bruchstücken. Funfzehn Jahre später waren von vielen Seiten her neue Lieder herangekommen; sie brachten neue Motive, und veranlaßten eine viel umfassendere Ausgabe des Ganzen, dem Ordner und Dichter wurden die Wechselbezüge der Lieder selbst klarer, und mit kunstgebildetem Geist erbaute er nun ein wohlgefügt zusammenhängendes Werk.

In der Rhapsodie von Kulervo, wie sie anfänglich vorlag, wird derselbe als ein Tölpel an Ilmarinen verkauft und begeht schauerliche Eulenspiegelstreiche; die Motivirung und damit eine

ganz andere Auffassung gaben später aufgefundene Lieder. Da hat Untamo Kullervo's Vater erschlagen und will ihn zum Knecht erziehen, verkauft aber dann den Unbändigen. Von Ilmarinen's Weib wird er so hart behandelt, daß seine Rache begreiflich erscheint. Er sucht dann nach seiner Mutter, er findet sie; er trifft ein holdes Mädchen im Walde, sie gibt sich dem stürmischen Werber hin, stürzt aber, als er seinen Namen nennt, sich ins Wasser; sie war seine Schwester. In ruhmvollem Tod sucht er Erlösung. Er nimmt blutige Rache an Untamo; wie er heimkehrt ist seine Mutter gestorben, und dort wo kein Halm grünt und keine Heideblume duftet, wo die Schwester in seinem Arme lag, stürzt er sich in sein Schwert.

In Esthland ist Kullervo der Mittelpunkt der Sage geworden, die in märchenhaften Erzählungen mit eingestreuten Versen im Volksmund lebt; danach hat sie Kreuzwald in metrischer Form zu einem Ganzen gestaltet: Kalewipoog, Kalewsohn. Es ist derselbe Keim, aber vielfach anders entfaltet und mit andern Lebenserfahrungen des Volks genährt; der Ton ist schwermüthiger, die Erinnerung an die freie Jugendzeit soll das Volk mit der Hoffnung künftiger Erhebung trösten. Derselbe Held zeigt in verschiedenen Ländern verschiedenen Charakter, und ist selber in den mannichfaltigen Erzählungen bald leichtsinnig, bald empfindsam, burlesk oder tragisch, Wüstling oder Schalk. Es hat zur rechten Zeit dem Volk der organisirende Dichter und die geschichtliche Größe gefehlt; ohne beide kein Epos! Auch Kalewala schwankt zwischen organischer Einheit und zwischen Zusammensetzung des Vielfältigen; es ist wie wenn man die Kykliker vor und nach der Ilias zusammenstellt.

Ein Volksepos hat sich überall nur im Anschluß an eine reiche Mythologie entwickelt, indem Bilder und Sagen derselben auf Helden niederschlugen und vom Himmel auf die Erde stiegen. Der Grund liegt wol darin daß der epische Geist noch vor eigentlicher Poesie sich darin bewährt daß das Volk Naturerscheinungen und sittliche Gedanken in der Form von Thaten als Geschichte veranschaulicht und so in lebendigen Bildern deutet; der Mangel einer dichterischen Mythologie, wie bei den Römern, weist auf den mehr praktischen Geist des Volks auch in religiöser Beziehung, er weist auf eine schwächere Phantasie hin, die in der Sagenbildung der Poesie zu wenig vorarbeitet. Die vergleichende Sprach- und Mythenforschung hat dargethan daß bei den Indo-

germanen Ueberlieferungen aus der gemeinsamen arischen Urzeit den Grundstock bilden. In den Ideen zu einer vergleichenden Darstellung des indischen, persischen, griechischen und germanischen Volksepos, die ich vor 25 Jahren als eine bahnbrechende Abhandlung in der ersten Auflage dieses Werks veröffentlichte, findet sich die Stelle: „Bei allen vier Nationen ist eins der herrlichsten poetischen Gebilde ein jugendlich reiner Held voll Schönheitsglanz, der in irgendeine Beziehung zu dem Feindseligen, Niedern oder Unreinen tritt, wie zur Sühne dafür von dessen Vertretern hinterlistig ermordet wird in der Blüte des Lebens, aber ihnen den Untergang bringt durch den Rachekampf der sich an seinen Tod knüpft: Karna im Mahabharata, Achilleus in der Ilias, Siegfried im Nibelungenlied, Sijawusch im Schahname.“ Den Karna hat eine Königstochter dem Sonnengott geboren, der himmlische Vater hat ihn mit einem undurchdringlichen, ihm angewachsenen Panzer begabt; Achilleus wird von seiner göttlichen Mutter in den Styx gehalten und so unverwundbar gemacht bis auf die Ferse, wo ihn die Hand gefaßt hatte; Siegfried badet sich im Blute des erschlagenen Drachen, ein Lindenblatt fällt ihm auf die Schulter, da kann der Todesspeer eindringen. Siegfried ist eines Lichtelfen Sohn, die Baldurmythe klingt in seiner Sage wieder: Der Lichtgott ist unverletzlich, nur eine Mispelstaude darf ihn versehren, und die schießt der blinde Hödur auf ihn ab; so kann Isfendiar, vom Gründer der Lichtreligion gefeiet, im iranischen Epos nur durch den zum Pfeil angespitzten Zweig einer Ulme verwundet werden, aber wer den Zweig bricht der thut es sich zum Tode. Karna's Mutter übergibt das neugeborene Kind in einem wachsverklebten Binsenkorb den Wellen, die es weiter tragen, bis der Wagenlenker Adhirata den Knaben findet und als seinen Sohn erzieht; wie Siegfried's Mutter nach der Vilkinasage, weil der Gatte sie für treulos hält, den Neugeborenen in einem gläsernen Gefäße birgt, in welchem die Wellen ihn zum Schmied Mimer tragen. Und Karna vollbringt bei der Gattenwahl um Draupadi die Kampfspiele wie Siegfried die Brunhild erwirbt, aber nicht sie, sondern die Könige Durjodhana und Gunther führen die Braut heim; dort wird der vermeintliche Fuhrmannssohn verschmäht, hier tritt der Dienstmann Siegfried zurück. Beide wie Achilleus, wie Herakles sind vor andern herrlich, aber einem Andern untergeben; Siegfried fällt wie Karna durch Hinterlist: am Brunnen, oder im Bett, oder auf einem Ritt zur Volks-

versammlung; Karna wird durch einen Pfeilschuß in die Kniekehle getödtet, als er seinen Sonnenpanzer dem Gott Indra für dessen Speer geliehen, und beschäftigt ist den Streitwagen aus dem Sumpfe herauszuheben. Die Kindheitsage beider aber ist in Griechenland auf Perseus übertragen, den Sohn des lichten Himmelsgottes, den Danae in einem Kästchen den Meereswellen übergibt, die ihn nach Seriphos hinschaukeln, wo Schiffer ihn auffischen. Und wie Siegfried, wie Karna wird Perseus Drachentödter: wie Siegfried nach dem mittelalterlichen Gedicht die Chriemhild, so befreit Perseus die Andromeda, Herakles die Hesione aus der Gewalt des Ungeheuers; Perseus trägt den unsichtbarmachenden Helm des Hades, wie Siegfried die Tarnkappe besitzt, — ursprünglich wol die Nebel und Wolken welche die Sonne verhüllen. Ein anderer hellenischer Drachentödter ist Jason, der die Medea und das goldene Vließ, wie Siegfried den Nibelungenhort heimführt; wie Siegfried die Brunhild verläßt und sich mit Chriemhild vermählt, so gibt Jason die Medea um Kreusa's willen auf, und muß die furchtbare Rache der Verlassenen erfahren. In der Achilleussage ist von diesen Geschicken und Thaten nichts erwähnt, wol aber wird sein Tod von einem Kykliker so motivirt daß er in Liebe zu Priamos' Tochter Polyxena entbrennt, seinen Frieden mit den Troern macht, aber am Hochzeitsaltar durch den Pfeilschuß des neuverschwägerten Paris ermordet wird. Sijawusch, der einen Flammenritt wie Siegfried gethan, der weil er dem Feind die Treue zu brechen sich weigert, sein Vaterland verlassen muß, vermählt sich gleichfalls, er, der Iranier, mit der Tochter des feindlichen Turanischen Königshauses, und wird, da ihm überall die Herzen entgegenschlagen, von den neidischen Schwägern heimtückisch erschlagen. So hat sich der sonnige Siegfried mit den Nebelheimern, den Nibelungen, verschwägert, und fällt durch sie. Jenes hat kein Kykliker erfunden: der Homerische Achilleus erinnerte an die lichte Heldengestalt der Urzeit, und so übertrug man ihr Ende auch auf ihn nach Maßgabe seines Lebens.

Die arische Urzeit aber hatte noch keine Heldengestalt und Heldensage; sie hatte die Göttermythe vom Gewitterkampf des himmlischen Lichtgottes, sie hatte mannichfaltige Mythen vom Sonnen- und Frühlingsgott, vom Kampf des Sommers und Winters, und bei der besondern Fortbildung des religiösen Glaubens nach der Scheidung der Stämme zu besondern Völkern sind im Lauf der Jahrhunderte die ursprünglichen Naturmythen auf

Helden niedergeschlagen, zur Heldensage umgestaltet worden. Im ersten Band des Kunstbuchs, die Arier in der gemeinsamen Urzeit darstellend, habe ich mit philologischem Nachweis die Anschauung begründet, die ich hier kurz heranziehe. Der Höchste, der Herr des Himmels entfaltet seine Herrlichkeit und siegreiche Stärke besonders im Gewitterkampf; er ist der Blitzende, Donnernde, im Wetter die Welt Reinigende, mit dem fruchtbaren erquickenden Regen Beglückende. Das Ringen zwischen Licht und Dunkel, die wohlthätige Gottesmacht, die der Mensch im Sieg über die finstern Gewalten sieht die ihm den Regen vorenthalten, ist die Grundlage des Mythus. Finstere Mächte haben die Wasser des Himmels, haben die Sonne mit ihrem Strahlenschatz in ihre Gewalt bekommen; aber der Lichtgott erscheint als Retter und Helfer, und das Gewitter ist sein siegreicher Kampf. Die Wolken aber sind die Kühe am Himmelszelt, oder die regenspendenden Jungfrauen, und daher die Sagen vom Rinderraub und von der Wiedergewinnung der himmlischen Heerden, daher die Jungfrau die im Drachenkampf befreit wird. Denn wie ein Drache hat der dunkele, den Himmel einhüllende Dämon die Jungfrau geraubt, oder lagert er auf dem Sonnengold; da schwingt der Lichtgott seine Blitze gegen ihn, und Blitze sind es was die Wetterwolke aussprüht, sie selber wird zum feuerspeienden Drachen, sie hat die einzelnen Regenwolken an sich gezogen, es ist lang dürre und schwül, sie hüllt nun den ganzen Himmel ein; da bricht im Geleite des Windes der Lichtgott ihre Macht; das Gewitter ist der Kampf beider, und wie es wieder regnet, wie es wieder hell wird, da ist der Sieg entschieden, da sind Rinder und Jungfrau befreit und ist der Schatz des Sonnengoldes wiedergewonnen. Apollon selbst, der Sonnengott, dann die Sonnenhelden Herakles, Perseus, Bellerophon bei den Griechen, Indra selbst, dann der Sonnenheld Karna bei den Indern, Siegfried bei den Germanen, Tristan bei den Kelten, sind auf diese Weise Drachensieger.

Im iranischen Avesta schlägt Thraêtôna die verderbliche Hyder; aber rasch stieg der Kampf aus dem Reiche der Naturerscheinungen in das sittliche Gebiet. Thraêtôna ward als Held geboren und den Menschen zum Heil gegeben, der Drache den er schlägt ist eine Schöpfung des bösen Geistes, ausgerüstet mit dämonischer Gewalt um die Reinheit der Welt zu zerstören, der Held ist fortwährender Führer im Kampf des Guten mit dem Bösen. In den Heldensagen bei Firdusi wird er zu Feridun, dem

Befreier des Volks von einem furchtbaren Tyrannen Zohak. Wenn er den nicht tödtet, sondern in eine Felsenschlucht einschließt, so ist das ein Nachhall des stets sich erneuenden Naturkampfes, wo auch der Drache nicht stirbt, und immer wieder überwunden werden muß. Daß aber in Zohak der alte Drache steckt, klingt bei Firdusi nach, wenn ihn der böse Geist auf die Schulter geküßt und da ihm sofort zwei schwarze Schlangen erwachsen, die ihm nicht Ruhe lassen bis er sie täglich mit Menschenhirn füttert.

Jene Helden, die einem Schwächern unterthan gerade in ihrer Dienstbarkeit ihre Herrlichkeit bewähren und höchsten Ruhm gewinnen, weisen uns auf die Sonne, die nach dem Willen des Weltordners am Himmel ihre Bahn geht, die Ungeheuer der Nacht und des Frostes verscheuchend, überwindend, der Erde, den Menschen, schwächern Wesen als sie selbst zum Dienste. Wie die Sonne so sind die Helden Söhne des himmlischen Lichtgottes; er ergießt seinen goldenen Regen in den Schos der Erde, er vermählt sich irdischen Jungfrauen, die sie personificiren. Und wenn die neugeborenen Knaben auf den Fluten schwimmen, wie den Helios die Wogen des Okeanos von Westen nach Osten tragen, während er im goldenen Becher schlummert, so haben wir das Naturbild der von den Wellen dahingewiegten, gespiegelten Morgensonne.

Wenn die Helden als reine Jünglingsgestalten in der Jugendblüte sterben, so ist das ursprünglich die Sonne, die auch am Frühlingstag in voller Kraft dahinsinkt, oder nach kurzem sommerlichen Lauf vom Todesdorn des Winters getroffen wird. Die Sonne aber verläßt ihre Geliebte, die Morgenröthe; oder sie hat im Frühling die Erde vom Winterschlaf geweckt, ihr die Liebeswonne der Sommerzeit geschenkt, aber in deren Mitte sich gewandt; nun geht ihre Bahn selber abwärts, und die Nacht oder der Winter gewinnt Gewalt über sie. So verläßt Siegfried die Brunhild, und verfällt selber dem Untergang. Die Sonne neigt sich nach Westen, der Region des Untergangs, der Finsterniß; die Abendröthe glänzt ihr entgegen wie eine neue Geliebte, — als die zweite Isolde in der Tristansage, — aber Kuß und Umarmung sind tödlich; die neuen Genossen, ursprünglich Feinde, halten keinen Bund, ihre böse Natur bricht durch, die Sonne wird durch sie hinabgezogen in die Nacht des Todes. So waren die Helden in ihrer Reinheit unverletzlich, aber wie sie mit den Feinden sich eingelassen, trifft sie der Meuchelmord; in Hagen's und Ardschuna's

Namen birgt sich der Dorn, der Stachel des Todes. Im Heldenalter unter geschichtlichen Erlebnissen der Völker erinnerte die strahlende Kraft, das Geschick, der frühe Tod einzelner Jünglingsgestalten an die alte Naturmythe, und indem beides verschmolz, haben wir im Epos dann jenes obenerwähnte nach den verschiedenen Lebenserfahrungen und der eigenthümlichen Auffassungsweise mannichfach gestaltete, seiner Grundlage aber nach einheitliche poetische Gebilde eines jugendlich reinen Helden, der in irgendeine Beziehung zum Feindseligen, Unreinen eingeht, wie zur Sühne dafür durch dessen Vertreter in der Blüte der Jahre getödtet wird, aber ihnen den Untergang bringt durch den Rachekampf der sich an seinen Tod knüpft — in der Zerstörung Troias wie im Sturz des Nibelungenreichs, in der Mordschlacht der Kuruinge und Panduinge wie im vieljährigen Krieg Rustem's gegen Turan. Nur angedeutet ist dieser Rachekampf bei Homer, am vorzüglichsten ausgeführt ist er im deutschen Epos; da bildet er die Krone.

Der vornehmlich im Sonnenlicht waltende Frühlingsgott brachte den Tag und das blühende Naturleben; aber im siebenmonatlichen Winter strebten die Dämonen der Finsterniß und des Frostes nach der Herrschaft, und jener war entrückt und gebannt in den Wolkenberg, in die Unterwelt, von wo er aber hervorbrach um die Feinde zu besiegen und den Weltbaum wieder grünen zu machen, von seinem Reiche wieder Besitz zu nehmen. Da erscheint der Frühling zuerst unansehnlich, verwildert, unkenntlich, wie ein Bettler, bis er sich königlich enthüllt, und seine Gattin, die Natur, von den bösen Freiern, den winterlichen Mächten befreit, die sich an seine Stelle gedrängt hatten, nun erliegen sie seinem Schwert, seinen Strahlenpfeilen. Bei den Völkern die in warme Gegenden zogen trat diese Mythe in den Hintergrund, während die Nordländer sie fortbildeten. Indeß feierte man in Delos und Milet im Herbst und Frühling Apollon's Abreise und Wiederkehr, Dionysos ward von Lykurgos verfolgt vom Meer aufgenommen, und als Indra, nachdem er den Wolkendrachen getödtet, sich zur Buße am äußersten Ende der Welt in einem Teich verborgen, da verdorrte und verschwand Blüte und Frucht auf Erden, und ein frecher und stolzer Freier begehrte Indra's Gemahlin; da kehrte er zurück, erschlug den Thronräuber, den Nebenbuhler, und beglückte die Welt wieder mit seiner Herrschaft. In der deutschen Sage weilt Karl der Große im gelobten Lande;

da kommt die Kunde daß er zu Hause für todt gelte und ein zudringlicher Vasall Thron und Gemahlin fordere; da läßt die Sage nun den Kaiser, das bloße Schwert auf den Knien, neben dem Altar thronen, als der Hochzeitszug kommt, oder sie läßt ihn verkleidet heimkehren, vom Hunde erkannt werden, von Reich und Gattin wieder Besitz nehmen. Die Sage wird auch auf Heinrich den Löwen übertragen, der in Wodan's wilder Jagd wieder heimkehrt. Nun ist an dem mythologischen Grund der Odyssee nicht mehr zu zweifeln. Er findet sich auch in dem keltischen Iwein mit dem Löwen. Iwein erregt durch die symbolische Handlung, daß er aus einem Brunnen Wasser schöpft und in eine Schale gießt, das erste Frühlingsgewitter, ruft den winterlichen Riesen zum Kampf, und befreit die schöne Frau, die Erdgöttin, aus seiner Gewalt und vermählt sich mit ihr.

Wenn die Naturmythe das männliche und weibliche Princip der Dinge gleichewig und zusammengehörig nennen will, so macht sie es zu Bruder und Schwester, die aber zugleich sich vermählen; so Isis und Osiris, so Zeus und Here; darum sind Karl und Artus die Gatten ihrer Schwestern und so die Väter und Oheime von Roland und Gawan. Ist aber der Frühlingsgott in der Ferne, in der Unterwelt, dann irrt auch seine Gemahlin verkannt oder verbannt in der Einsamkeit und lebt in Dienstbarkeit, bis sie im neuen Lenz wiedergefunden und in ihre Rechte wieder eingesetzt wird. Daraus ist im Mittelalter das rührend schöne Bild der reinen aber verleumdeten, verfolgt leidenden und in der Prüfung bewährten, endlich wiedererkannten Frau geworden, wie es die Genovefa in volksthümlicher Weise darstellt. Im Märchen dient die Königstochter als Gänsemagd, bis sie erkannt und erhöht wird. Die Frühlingsgöttin, durch falsche Truggebilde verdrängt, aber im aufgrünenden Walde wiedergefunden, wird in der Sage zur bayrischen Fürstentochter, die Pipin der Kurze freit; aber die Geleiter schieben eines ihrer Kinder unter und lassen sie im Wald allein, wo sie nun in einer Mühle als Magd dient, und die Liebe des Frankenkönigs gewinnt, der auf der Jagd dorthin kommt; so wird sie die Mutter Karl's des Großen, und dieser kämpft sich siegreich durch wie die Sonne aus Nacht und Winter hervorbricht. Der Sonnenmythus klingt in der Arthursage nach, in den Siegeszügen und in der Entrückung nach Avalon; Entführung und Wiedergewinnung seiner Frau erinnern an Helena, an Selene, die Mondgöttin. Arthur's Marsch ist wie Wodan's

des Sturmgottes Wolkenheer im Volksglauben auf Helden übertragen, die hervorbrechen um das Volk in Nöthen zu schirmen. So schlummern Karl der Große, Friedrich Rothbart, König Marko bei den Serben und Swatopluk bei den Mähren in Bergestiefe; aber das Volk hofft auf ihre Wiederkehr. Der verdorrte Baum, der wieder aufgrünt, wenn der rückkehrende Herrscher seinen Schild daran hängt, ist der Weltbaum, die Esche Ygdrasil der Edda; die Raben die in Deutschland um den Berg fliegen, sind Hugi und Muni, Verstand und Erinnerung, die Symbole von Odin's Geisteskraft.

Den Kampf zwischen Sommer und Winter hat die deutsche, die slawische Volkssitte bis auf unsere Tage bewahrt; es liegt darin zugleich der Streit zwischen Licht und Finsterniß, zwischen Tag und Nacht. Jene sind Vater und Sohn, aber sie haben getrennt voneinander gelebt, sie kennen einander nicht und bekämpfen einander, bis einer fällt. Die Abenteuer der Wanderungen boten Gelegenheit zu ähnlichen Erfahrungen. Wir haben das alte Heldenlied von Hildebrand und Hadubrand in Deutschland. Die vollendetste dichterische Ausbildung hat die Sage durch Firdusi in Rustem und Sohrab gefunden. Der Vater hat den Sohn mit einer Turanierin erzeugt; sie sendet den jungen Recken aus, daß er den Vater suche. Wie das Erkennen beider oft so nah ist und doch wieder vereitelt wird, bis nach furchtbarem Kampf der Vater den sterbenden Sohn im Arme hält, das ist von tragisch erschütternder Macht und Größe. Aehnlichen Streites gedenkt ein serbisches Volkslied; ausgeführt mit eigenthümlichen Zügen von Wildheit und Hochsinn finden wir ihn in der russischen Heldensage von Ilja und seinem Sohn. Eine altirische Ballade singt von Conloch, den Jon Conhullin mit einer Schottin erzeugt hatte. Der weiterwandernde Vater sagt der Mutter wie sie den Sohn zum Helden erziehen soll, daß er keinen Zweikampf ausschlage, keinem Gegner den Namen nenne. Den Vater suchend kommt der junge Krieger nach Schottland, siegreich in allen Zweikämpfen, bis der Vater selbst durch die vaterländische Kampfesehre getrieben wird ihm den Todesspeer in die Brust zu stoßen, und den Sterbenden an der goldenen Halskette erkennt. Du wirst des Sieges nicht froh werden, mein Vater Rustem wird seinen Sohn rächen — sagt der verscheidende Sohrab zum Vater selbst. Die Telegonie erscheint uns nun nicht mehr als Eugammon's Erfindung, sondern als die nachhomerische Uebertragung der alten Sage auf Odysseus.

Sein und der Kirke Sohn Telegonos sucht den Vater, welcher lang in Thesprotien weilt; wie er heimkehrt stoßen beide aufeinander und kämpften, bis der Sohn den Vater überwunden hat.

Wie Karl der Große, so ist auch der Gothe Theodorich durch die auf ihn niederschlagende Göttersage zum epischen Helden gezeichnet worden. Sein Feuerathem, seine Riesen- und Drachenkämpfe, seine Entrückung durch das geheimnißvolle Roß, das ihn in das wilde Heer entführt, dessen Führer er nun statt Wodan's wird, zeigt das ebenso deutlich, wie in den ursprünglichen Mythus von Siegfried geschichtliche Züge eindrangen und ihn in das Heldenleben der Nation hineinzogen. Das Volksepos blüht aus der Sage hervor, und wir finden es nirgends ohne die mythologische Grundlage, die ihm eine ideale Weihe gibt. Aber ebenso wenig finden wir es ohne ein großes geschichtliches Leben und Volksgefühl. So hat es sich bei den Serben, die ihre nationale Selbständigkeit verloren, nicht entwickelt, und ist bei den Kelten, als sie unter sächsische und normännische Herrschaft kamen, nur zu schattenhaften verschwebenden Gebilden verblaßt oder hat fremder Kunstdichtung phantastische Stoffe geliefert. Aber auch der Kampf den Araber und Spanier das Mittelalter hindurch stritten, hat kein Volksepos erzeugt, nur Romanzen und Rhapsodien. Den Arabern fehlte die Mythologie, und die Erinnerung an Arabien und seine Wüstenpoesie verschmolz nicht mit der neuen Heimat in den Gärten Andalusiens; die Spanier aber fanden nicht den Helden und das Ereigniß, das zum Symbol für viele Männer und Thaten sich verdichten konnte um ein Idealbild des Vaterlands- und Glaubenskriegs zu werden, und ebenso fehlte ein organisirender Dichtergenius, während die Franken gerade zur Zeit als sie von neuem den Sarazenenkrieg, aber im Osten, durch die Kreuzzüge führten, in der dichterischen Darstellung der Schlacht von Ronceval die gehobene Volksstimmung aussprechen konnten. Die Römer aber waren zu sehr das Volk des Rechts und des praktischen Verstandes als daß sie eine freie dichterische Phantasie hätten walten lassen. Wie sie die Götter nach ihren Verrichtungen nannten und die Beziehung der Menschen zu ihnen in den Vordergrund stellten, so bildeten sie keine selbständigen Göttermythen aus, und schmückten später ihre Armuth mit dem Reichthnm der stammverwandten Griechen. Die Erzählung von den Tarquiniern und ihrem Sturze, die Gründung des Freistaats in der Prosa von Livius, die Charakterzeichnung in den Geschichtsbüchern

von Tacitus sind größere literarische Thaten als ihre originale Dichtung aufzuweisen hat. Göttermythe und Geschichte verwoben sich in Rußland. Wo der Gott Perun leuchtend gewaltet da ward in Kiew Zar Wladimir, der sein Volk zum Christenthum führte, wie Karl und Arthur ein glänzender Mittelpunkt, der wie die Sonne in der Mitte seiner Paladine strahlt, und Drachen, Riesen, Zauberer stehen diesen gegenüber. Aber die Heldenlieder, die sich im Volksmund bis auf unsere Tage erhalten, sind vereinzelt geblieben. Nationalheld ist der Bauernsohn Ilga von Murom, ein Gemisch von sanftem Sinn und tölpelhafter Stärke. Unter den ritterlichen Helden haben der Höflichgesittete, der Uebermüthige, der Weiberlustige wol ein bestimmtes Gepräge, das sich auch in Handlungen ausdrückt, aber es fehlt für sie die gemeinsame bedeutende That, es fehlte ebenso der organisirende Dichtergenius; die Sage, wie sie vor diesem vielgestaltig lebt und webt, war wol vorhanden, aber es mangelte die Verbindung jener Gebilde durch einen geschichtlichen Anlaß und ebenso die große dichterische Persönlichkeit.

Zur Vergleichung des Volksepos bleibt uns also das indische, persische, griechische und germanische.

Firdusi's Königsbuch zerfällt in zwei Theile, die poetische Darstellung der iranischen Heldensage und eine anekdotenreiche Reimchronik der persischen Geschichte von Darius Hystaspis bis zum Sturz der Sassaniden. Dort ist was die jugendliche Volksphantasie geschaffen von einem großen Dichter, dessen tiefes Gemüth mit der Idee wie mit dem vielgestaltigen Reichthum des Stoffes aufs innigste sympathisirte, in kunstreicher Form zum Abschluß gebracht und die vielhundert Quellen und Flüsse einer ganzen Sagenwelt sind in ein unerschöpflich wogendes Meer der Dichtung vereinigt, das den Eindruck des Unendlichen macht wie kaum eine andere Schöpfung des menschlichen Geistes. Der sittliche Gedanke des Kampfes zwischen dem Guten und Bösen, dem Licht und der Finsterniß verbindet die Begebenheiten zu einem organischen Ganzen, wie die Verkettung von Schuld, Rache und Sühne eine Aeschyleische Trilogie oder Shakespeare's Königsdramen verknüpft; die Einheit tritt dadurch noch bestimmter hervor daß der größte der Helden, Rustem, als Jüngling, Mann und Greis im Wechsel mehrerer Geschlechter den größten Theil der Dichtung beherrscht und durch seine Kämpfe mit Sohrab, mit Isfendiar, wie durch den Rachekrieg für Sijawusch in die herr-

lichsten Einzelsagen eingeflochten ist. Gerade in jenen beiden tragischen Erzählungen feiert die epische Kunst des Dichters ihren Triumph, bei Sohrab in der Führung der Handlung, die sich objectiv und stetig klar entwickelt und steigert, die Erkennung so nahe bringt und doch wieder verschiebt, bei Isfendiar in der Darstellung der Gemüthskämpfe, die dem Streit mit den Waffen vorangehen, und Firdusi in der Verwerthung und Ausführung der conflictreichen Situation aufs Höchste bewundern lassen. Der Vater Guschtasp hat dem Isfendiar zum Lohn rettender That den Thron verheißen, will aber dem daran Mahnenden die Krone nur dann geben, wenn er den Unterkönig Rustem in Ketten gebunden bringe. So wird um seiner Herrschbegierde willen Isfendiar ins Verderben gesandt; er ahnt es, aber es reizt seinen Ehrgeiz den alten Recken zu überwinden. Freundlich heiter begegnen sie einander, aber rasch entwickelt sich der Conflict. Rustem kann sich nicht fesseln lassen, nicht die Ehre seines Lebens mit Schande vertauschen, und doch mag er nicht gegen den herrlichen Sohn des Königs kämpfen, der ihm Frieden und Freundschaft verheißt, sobald er König geworden. Wie wachsen die Helden vor unsern Augen, wenn sie bald in herausfordernder Trutzrede, bald freundlich beim Becherklang ihre Thaten sich und uns in Erinnerung bringen! Als Rustem vergebens bittet daß Isfendiar nicht das Unmögliche fordere, wendet er sich zum Zorn. Ein erster Zweikampf bleibt unentschieden; aber auch das Gefolge ist handgemein geworden, zwei Knaben Isfendiar's sind gefallen, und nun spornen ihn Schmerz und Rache zu neuem Streit. Als sie mit Lanze, Schwert, Keule ihre Kraft gemessen, greifen sie zum Bogen; aber die Pfeile prallen ab vom Leibe Isfendiar's, den der Stifter der Lichtreligion gefeit, während Rustem und sein Roß todwund zum erstenmal die Flucht ergreifen. Da bricht in tiefster Seelennoth Rustem den verhängnißvollen Ulmzweig, durch den Isfendiar allein verletzt werden kann, wiewol er weiß daß dessen Tod den seines Ueberwinders nach sich ziehe. Die Situation ist erschütternder wie in der Ilias, wo ja Achilleus auch weiß daß sein Tod nahe sei, wenn er um Patroklos zu rächen den Hektor erschlagen, während die Lage Isfendiar's uns an jene ergreifende Scene des Nibelungenliedes, an den Streit der Liebe für die Gastfreunde mit der einst Chriemhilden gelobten Dienstpflicht in der Brust Rüdiger's gemahnt. Rustem betet beim Absenden des Pfeils:

Herr, Ewiger, du durch den die Sonne flammt,
Von dem die Weisheit und die Stärke stammt,
Daß ohne Schuld ich bin und reinen Geistes,
Daß ich das Böse nicht gewollt, du weißt es!

Der sterbende Isfendiar bietet Rustem die Hand und empfiehlt ihm seinen Sohn; in der Klage um den Todten strahlt dessen Ruhm noch einmal hellleuchtend auf. In solchen ausgeführten Stellen steht Firdusi zwischen der melodischen Redefülle Homer's und der gewaltigen schlagkräftigen Kürze der Nibelungen. Im Ganzen gemahnt sein Werk an den Kranz von Dichtungen, den wir besitzen würden wenn die Arbeiten der Kykliker vom Ei der Leda und dem Apfel der Eris bis zum Tod von Agamemnon und Odysseus um Ilias und Odyssee erhalten wären. Aber es ist nicht die Stimme der Zeit selbst, sondern die Wiedererweckung der alten Liedersage nach zwei Jahrtausenden; ein Zeugniß wie fest sie in dem Herzen des Volks gehaftet, wie wahlverwandt der spätgeborene Genius dem ursprünglichen Geiste seiner jugendlichen Heldenzeit war.

Scheiden wir im Mahabharata den echten Kern, das Epos vom Kampf der Kuruinge, von den spätern Dunst- und Nebelhüllen, und stellen ihn mit der Ilias, den Nibelungen, dem Rolandslied zusammen, so haben wir vier gewaltige Dichtungen von Völkerkampf und Heldenuntergang, und sagen zunächst mit Homer:

Das ist Götterbeschluß; und bestimmt ward sterblichen Menschen
Unterzugehn, daß auch ein Gesang sei späten Geschlechtern.

Aus reichen Sagenkreisen heraus sind große Begebenheiten und Heldengestalten das Centrum geworden, das der poetische Genius erfaßte um ein das Ganze symbolisirendes, Ausblicke in die andere Welt bietendes, in sich abgerundetes Werk zu schaffen; wie dem organisirenden Geiste eine Liederfülle vorgearbeitet, so ward was in sein Werk einging, was andere erweiternd, neubildend anfügten doch aus dem Geiste, aus der Idee und Auffassungsweise desselben wiedergeboren. Es ist ein Zeitraum von wenigen Tagen innerhalb dessen die Hauptsache sich vollzieht; so gewinnen wir in stetigem Zusammenhang der Handlung ein reiches Lebensbild, in welchem der Geist der Geschichte sich einen idealen Leib schafft; das Wollen und Fühlen von Jahrhunderten ist in der Dichtung verdichtet und durch That und Leid großer Helden vertreten.

Am einfachsten und kürzesten stellt das französische Epos sich dar, das Rolandslied, das aus dem Sagenkreis Karl's des Großen und seiner Helden hervorwuchs, die von Kampflust, Ruhmliebe, Vaterlandsgefühl und gläubigem Vertrauen auf die göttliche Gerechtigkeit getragen ihre Abenteuer bestehen, und zum Theil die Bürgerkriege und Vasallenkämpfe unter seinen Nachfolgern abspiegeln, sodaß die mächtigste Herrschergestalt jener Zeit hier der Erbe Karl's des Einfältigen wie in manchen Zügen aus seiner Jugend und im Sarazenenkampf der Erbe seines Vorgängers Karl des Hammers geworden; die Sage gibt eben ein Gesammtbild vieler Erinnerungen. Der kämpfende, duldende, sittlich sich läuternde Mensch, der Volkskrieg um große sittliche Zwecke, der Heldentod für Glauben und Vaterland gab dem Lied die innere Weihe und Größe, und dem entsprechend ward dann auch das Aeußere gesteigert; alle Mauren werden aufgeboten zur Entscheidungsschlacht, und der seinen Neffen rächende Karl, der wirkliche Träger der weltgeschichtlichen Gedanken des Mittelalters, behauptet das Feld; der Sieg seines Großvaters bei Tours, der das Germanenthum wie das Christenthum den Arabern gegenüber sicherstellte, ist an den Kampf im Thale von Ronceval angereiht. Derb, ernst, streng gleich den Charakteren ist auch der Ton der Dichtung; statt altnationaler mythischer Erinnerungen zieht sie biblische heran, und die Sonne steht wie auf Josua's Wort am Himmel still, bis der Sieg für die Christen errungen ist. Die Helden sind Glaubensstreiter, und wenn ihr Blut auf die Erde strömt, so haben sie durch Hiebe auf die Feinde ihre Schuld gebüßt und die Seele bettet sich in die Blumen des Paradieses. Dabei aber klingt die Liebe zu dem süßen Frankreich mit ergreifender Innigkeit durch das freudige Schlachtgetümmel wie durch den Schmerz der Sterbenden, und stempelt das Werk zum fränkischen Nationalgedicht. Es ist weder so reich an mannichfaltiger Lebensfülle noch an eigenartigen Charakteren wie die drei andern Volksepen, aber es ist nicht minder großartig an Gehalt, mächtig und maßvoll, und in den Kampfschilderungen ihnen ebenbürtig. Heldenscherz und Freundestreue, Todesmuth und Frömmigkeit beleben und adeln die sonst ungefüge Körperkraft und ihre übergewaltigen Streiche. So spiegelt das Lied die geistige Strömung im Zeitalter der Kreuzzüge; aber vom Minnedienst trägt es noch keine Spur. Nicht Roland, sondern Olivier erinnert einmal in der Schlacht an dessen Braut Alda; doch ist die ihm so ganz zu eigen

daß der heimkehrende Kaiser ihr vergebens seinen Sohn zum Ersatz für den Verlorenen anbietet; die Rede ist mir fremd, versetzt sie; nicht wolle Gott daß ich nach Roland am Leben bleibe; — erbleichend sinkt sie nieder, ihr Herz ist gebrochen; Karl zieht sie an den Händen in die Höhe, aber auf den Schultern bleibt ihr Haupt geneigt; sie ist im Leid gestorben.

Roland durchschaut die List der Mauren, die bei Karl in Spanien um Frieden bitten und im nächsten Jahr zur Taufe nach Aachen kommen wollen; sie möchten damit nur den Rückzug der Franken bewirken. Ganelon streitet mit Roland, erschrickt darüber daß er die Botschaft den Feinden bringen soll, und verschwört sich, von Roland beleidigt, mit diesen zum Verrath. Das ist die wohlmotivirte Einleitung, und nun legt der Dichter in Roland's Seele einen Zug übermüthigen Heldentrotzes, der das Verhängniß heraufbeschwört. Als die Feinde in Sicht kommen, räth ihm sein Genoß Olivier ins Horn zu stoßen; das werde Karl hören und mit seinen Scharen zu Hülfe kommen; aber Roland will die Schlacht allein schlagen um allein den Ruhm und das Preislied zu gewinnen. Als er endlich dennoch bei steigender Kampfesnoth in das Horn stößt, ist es zu spät; die Franken fallen alle für Gott und Vaterland, und sein Schwert unters Haupt legend haucht Roland nach Spanien zurückblickend wie ein Eroberer seine große Seele aus. Gar manches lernt wer große Leiden kennt, sagt der zweite Gesang, der die Bestattung und Todtenklage Roland's und seiner Genossen, die Bestrafung des Verräthers, den Sieg Karl's berichtet.

Die nächste Verwandtschaft haben Ilias und Mahabharata dadurch daß die Götter in beiden Dichtungen persönlich eingreifen, daß Schlachtbilder von der Darlegung ergreifender Gemüthszustände durchwoben sind und sich so ein Bild vollmenschlichen Lebens entrollt. In der Ilias waltet das Gefühl eines aufstrebenden, Volks daß es im Sieg über die östlichen Nachbarn seine Culturbestimmung erfüllt. Hellas selbst besteht in einer Reihe freier Gemeinwesen, die nur lose untereinander verbunden sind wie hier die Helden durch den gemeinsamen Zweck. Im Wettkampf der Einzelnen wird sich die schöne Blüte des Ganzen entfalten, vereint werden die Stämme einst die Perser wie jetzt die Troer schlagen, aber der Streit der Stämme gegeneinander, wie jetzt der Hader von Achilleus und Agamemnon, wird dem Volk verderblich; dann rafft es seine Kraft noch einmal im Sieg

Alexander's über Asien zusammen; Jünglingsgestalten schließen und eröffnen seine Geschichte, die der Jugend Europas, und wie Achilleus wählt Perikles, wählt Hellas lieber ein kurzes thaten-, glanz- und ruhmvolles Leben als ein ruhmlos langes Alter. Aber wie auch die gottbegnadete Jugendkraft verherrlicht wird, der maßhaltende griechische Geist zeigt sich darin daß Achilleus selber durch den Tod von Patroklos das Uebermaß seines Zorns büßt, und die Läuterung seines Gemüths zur Erhebung über das Irdische begleitet die Ehre die ihm zu Theil wird, als alle andern Helden den Troern im Kampf weichen, diese aber vor seinem Ruf zurückschrecken.

Der hellenischen Lebensfreude stellt sich in Indien eine schwermüthig tiefsinnige Betrachtung gegenüber: Das Göttliche, der Geist, ist hienieden in die Fessel des Leibes, der Endlichkeit, gebannt, dem Kampf und Leid unterworfen; der Tod ist die Befreiung, der Eingang in das wahre Sein, mors ianua vitae. Eine holde Jungfrau ist der Gangesflut entstiegen und die Gattin Santanu's geworden unter der Bedingung daß er nie nach ihrem Namen frage und keine That ihr wehre. Sie leben glücklich, aber Eins erfüllt den Gemahl mit Entsetzen: so oft die Herrliche ein Kind geboren trägt sie es zum Wasser und wirft es in den Strom mit den Worten: Ich liebe dich! Bei der Geburt des achten Sohnes ruft der König: „Den laß leben! Wer bist du, daß du die eigenen Kinder tödten kannst?“ Die Frau erwiderte: „Den Sohn wirst du nun behalten, aber mich verlieren; ich bin die Göttin Ganga.“ Sie berichtet nun wie die Genien des Lichts, die Vasu, als Mensch geboren werden sollten, deshalb habe sie sich in menschliche Gestalt gekleidet und dem Santanu vermählt. Jedes der Kinder war ein Vasu, sie warf sie aus Liebe in den Strom, damit sie der Noth der Erde entrückt nicht lange aus der Götterwelt verbannt blieben; der achte Erhaltene war Bhishma, der unvermählt bleiben wollte, aber nach des Vaters Tod der kinderlos gebliebenen Satjavati, um die er für ihn geworben, Nachkommenschaft zu erwecken verpflichtet war. Den Bruder- und Bürgerkrieg, der unter seinen Nachkommen ausgebrochen, der mit dem Untergang derselben endigt, schildert das Epos. In der Leidenschaft des Würfelspiels hat Judhishthira seinen Antheil am Reich, ja die Gattin Draupadi an seinen Bruder Durjodhana verloren, Duhsahana die Frau an ihren schwarzen wogenden Locken wie eine Sklavin in den Saal gezerrt. Ueber diesen Frevel

ruft Bhishma Wehe, und sieht den Untergang seines Hauses kommen. Judhishthira bricht den Frieden und sein Wort, er beginnt den Streit um das verlorene Reich; vergebens mahnt der Ahnherr Bhishma die Seinen zum Frieden; der jugendliche Karna verlangt aber Krieg, und zieht sich zürnend wie Achilleus zurück; unentschieden wogt die Schlacht, bis endlich der großväterliche Heldengreis sich für das Recht der Kuruinge erklärt und selber in den Kampf zieht, nachdem er lang über die schwere Pflicht gesonnen, daß er gegen einen Theil der Seinen fechten soll. Er ruft:

Heut ist euch Tapfern wieder die Pforte des Himmels aufgethan! Den Weg
Den früher euere Väter und Ahnen gewandelt sind, den geht auch ihr
In Indra's Welt der Wonne, und laßt auf Erden ewigen Ruhm zurück.
Wollt ihr auf euern Schragen zuhaus in Krankheit ärmlich euern Lauf
Beschließen? Nur im Felde sterben ist eines echten Kriegers Art.

Durch Hinterlist überwältigt mahnt er die um ihn versammelten feindlichen Brüder zum Frieden. Vergebens. Nun nimmt Karna Theil am Kampf. Dem Ardshuna, der verkleidet den Ahnherrn mit seinen Pfeilen erschossen, will er bestehen, denn diesem hat die Draupadi, die Karna im Kampfspiel gewonnen, den Kranz aufs Haupt gesetzt, weil sie nur dem Fürsten, nicht dem Fuhrmannssohn folge. Von der Mutter der Panduinge erfährt Karna, daß sie ihn vom Sonnengott geboren, aber ausgesetzt, daß Ardshuna sein Bruder sei. Der Sonnengott mahnt den Sohn im Traum daß er seinen Panzer nicht ablege, auch wenn Indra ihn darum bitten sollte. Karna erwidert daß er einem Gott nichts versagen, den Ruhm vor dem Leben wählen werde. So vertauscht er seinen Panzer mit Indra's Speer, dem Blitz, den man nur einmal schleudern kann. Prächtige Kampfschilderungen folgen auch hier. Karna hat mit dem Speer einen wilden Riesen getroffen. Jetzt zieht Ardshuna gegen ihn heran; aber ein neidische Wagenlenker fährt Karna's Wagen in den Sumpf, und er, der den wehrlos betäubten Ardshuna nicht hatte erschlagen wollen, erliegt nun dessen tückischem Pfeil, während er den Wagen emporschiebt. Zuletzt streiten der Panduing Bhima und der Kuruing Durjodhana im Einzelkampf mit Keulen um das Reich. Durjodhana fällt als Held, der Gegner bricht die Kampfsitte; aber ohne Gewinn. Durjodhana athmet noch, hört noch daß seine letzten Heldengenossen ihn gerächt, die letzten Panduinge über-

wältigt haben. Er ruft den Tapfern Heil zu und freudiges Wiedersehen.

Das Eingreifen der Götter, wie es die Edda, die Völsungasage prächtig zeigt, ist bei dem Uebergang der Germanen zum Christenthum aus der Heldensage verschwunden, ehe diese im Nibelungenlied ihre schriftliche Niedersetzung fand. Schade daß der erste Theil nicht so klar im Inhalt, und bei allen Schönheiten im Einzelnen doch nicht so zusammenhängend und fest vollendet in der Form dasteht, wie der zweite. Der Jüngling Siegfried, der Mann Dietrich von Bern sind Ideale des Germanenthums voll Gemüth und Muth, frühlingsheiter und in ernster Reife des Lebens. Die Treue ist die Seele des Werks. Siegfried fällt, weil er sie Brunhild nicht bewahrt; aber die liebend milde Chriemhild hält ihm die Treue; seinen Mord zu rächen ist ihr einziges Sinnen lange Jahre; darum vermählt sie sich zum zweiten mal. Um der Treue willen, um sein Wort zu halten, geht Rüdiger in den Kampf gegen die burgundischen Freunde; und wie Hagen in Noth und Tod treu zu seinen Fürsten steht, so wollen sie ihr Leben nicht dadurch retten daß sie ihn der Schwester ausliefern. Im furchtbaren Kampf, im brennenden Saal büßen sie Siegfried's Mord und sterben den Heldentod. Wie sein Ruhm sein Volk überlebt hat, so steht einsam siegreich Theodorich der große Gothe da. An Größe des Stoffs, an erschütternder Gewalt in dem Gemälde des Völkeruntergangs ist das deutsche Lied dem indischen gleich, dem griechischen überlegen. Daß eine Frau als die verbindende Mitte beider Theile dasteht, daß das Lied mit Chriemhild's Mädchenträumen beginnt und mit ihrem Tod endet, ist echt germanisch; ebenso die intensive Gewalt der Charaktere und die festen Striche der Charakterzeichnung, wie der Humor, der durch den Spielmann Volker so frisch und so rührend zugleich in die furchtbare Tragödie hineinklingt. Das sind Vorzüge des Germanenthums. Die inhaltschwere Kürze gewaltiger Schlagworte im Munde der Helden ist nicht minder bewundernswerth wie der melodische Redestrom und die behagliche Breite Homer's. Das Griechenthum siegt durch das Ebenmaß und die Klarheit der Form, durch die plastische Schönheit im vollen Zusammenklang des Innern und Aeußern, durch die rechtzeitige Vollendung im unveränderten Geist des Volks und Volksgesangs wie des organisirenden Dichtergenius. Ich wiederhole den Vergleich aus meinem Kunstbuch, wo es im dritten Bande

heißt: „Die deutschen Gestalten sind wie aus Erz gegossen, mitunter grau wie Eisen und schneidig wie das Schwert, aber mit der geheimnißvollen Zugkraft des Magnets begabt; die griechischen sind lichthelle Marmorgebilde, auf deren Stirn die ewige Götterjugend lächelnd thront. Wie der griechische Tempel ist das griechische Epos dem Auge mit Einem Blick überschaubar, nach einfachem Plan gleichmäßig ausgeführt; das deutsche aber ist einem jener Dome ähnlich, an dem die Jahrhunderte gebaut; im romanischen Rundbogenstil begonnen ward er im gothischen fortgesetzt, durch Anbauten erweitert, himmelanstrebend, malerisch reich, von unerschöpflicher Fülle im Besondern, aber nicht so einheitlich harmonisch, für den ästhetischen Gesammteindruck minder befriedigend, für den historischen Sinn um so lehrreicher und anziehender; man muß ins Innere hineintreten, dort erst erschließt sich uns seine Größe mit dem Schauer der Erhabenheit."

Wie der milde Mond neben der blutigglühenden Sonne so steht die Gudrun neben den Nibelungen, die Odyssee neben der Ilias, das Ramayana und Nal und Damajanti neben dem Mahabharata. Die Frauentreue, das häusliche Leben, herrliche Dulder und Dulderinnen; ein frommer Sinn waltet vor; nicht Völkeruntergang, sondern Sieg und Völkerfriede ist das erfreuliche Ziel der Dichtungen. Am meisten steht die deutsche Frau im Vordergrund; das Bild der königlichen, in Dienstbarkeit hartbedrängten Jungfrau, die den Adel ihrer Natur bewährt und am Ende verherrlicht wird, ist durch Gudrun in das Volksepos eingegangen. Dann kommen Damajanti und Penelope, Sita, wie sie dem Gatten die Treue bewahren; und Rama erkämpft seine Gemahlin wieder aus des Riesen Gewalt wie der urzeitliche Frühlingsgott, wie Odysseus aus den Umwerbungen der Freier. Der Nachklang der Göttermythe wie Freir die Gerda durch Geschenke, Schwert und Gesang für sich gewinnt, zeigt sich in der Werbung um Hilde durch die als Kaufleute auftretenden Recken, durch den Sänger Horand und den Kämpfer Wate; daß Hilde den Vater verläßt, motivirt ihr Geschick, wenn die Tochter Gudrun ihr geraubt wird; die Rückeroberung derselben im Kampf der Friesen gegen die Normannen knüpft die Herzensgeschichte auch hier wie im Nibelungenlied an die Volksgeschichte, und daß ein Völkerfriede aus dem Getümmel und Streit der Völkerwanderung werden soll und geworden ist, das wird am Schluß offen ausgesprochen.

Im Ramayana und in der Odyssee steht der Mann voran,

die Frau ist sein Gegenbild, Sita in hingebender Liebe wie die sinnige Penelope in klugem Geist und festem Herzen. Die Poesie des Meeres tritt uns herrlicher in der Odyssee als in der Gudrun entgegen; im Ramayana erquickt uns die Poesie des Waldes; der Zug des Odysseus wie der Rama's repräsentirt die culturverbreitende Wanderung der Nationen. Odysseus ist activer, ihn treibt sein Charakter, seine Abenteuerlust seinem Schicksal entgegen; Rama ist passiver, der Gehorsam gegen den Vater, gegen den Götterwillen, die Kraft der Entsagung, die Frömmigkeit steht bei ihm im Vordergrund; auch Odysseus ist der Gottesfürchtige, der Treue; er verdient sich wie Rama sein Reich. Im indischen Epos wiegt die Betrachtung, im griechischen die Handlung vor. Pflichterfüllung und Glück sollen verbunden sein; wenn sie aber geschieden sind, so handle wie die Pflicht gebeut, das ist Rama's Grundsatz. Der Vater soll das Wort nicht brechen, das er der Stiefmutter des edeln Sohnes gegeben; dieser wählt statt des Throns die Waldeinsamkeit, den culturverbreitenden Kampf, auch als der Stiefbruder nach des Vaters Tod ihm die Herrschaft abtreten will, bis die Zeit seines Bannes abgelaufen ist. Der Grieche freut sich der Welt, das Jenseits ist schattenhaft gegenüber der Wirklichkeit der Erde; dem Inder ist das Irdische vergänglicher Schein, und nur im ewigen Einen ist Wahrheit. Rama spricht jene Worte die in Indien so geläufig geworden sind:

Wie jede Frucht, indem sie reift, dem sichern Fall entgegengeht,
So kommt der Mensch von der Geburt dem Tode näher jeden Tag,
Und wie ein festgestütztes Haus doch endlich morsch zusammenbricht,
So schwindet auch der Mensch dahin, dem Tod und Alter unterthan.
Die Nacht, die abgelaufene, sie kehret nimmermehr zurück,
Sie fließt vorüber wie der Strom, der in den Ocean verrinnt.
So schwinden unsre Tage hin, und aller Wesen Leben ist
Dem Dunste gleich zur Sommerszeit, den aufwärts zieht der Sonnenstrahl.
Was klagest du um Andere? Dich selbst beklage, dessen Zeit
Und dessen Leben, wo du stehst und wo du gehest, stets vergeht.
Denn dich begleitet überall der Tod; er setzt sich mit dir hin,
Und wenn du noch so ferne ziehst, der Tod kehrt wieder mit dir heim.
Der Sonne Aufgang wird begrüßt, man danket wenn sie untergeht,
Und man bedenkt nicht daß zugleich das eigne Leben kürzer wird.
Man freuet sich so oft der Lenz mit frischem Glanze wiederkehrt, —
Der Jahreszeiten Wechsel führt die Lebenden dem Tode zu.
Wie dort am Lotosblatte sich ein Tropfen Thaues zitternd hält,
So ist dem steten Falle nah der Menschen zitternd Erdenglück.

Im weiten Meere treffen sich zwei Splitter Holz, — wie kurze Zeit
Sind sie zusammen, bis die Flut sie wieder auseinander treibt!
So Gattinnen und Gatten auch, und Kind und Eltern, Hab' und Gut,
Sie kommen heut' zusammen wol, und morgen sind sie schon getrennt.

Darum heißt Rama das ewige Heil suchen und Gutes thun. Auf Treue steht die ganze Welt, und jeder Segen ruht auf ihr. Solche Treue bewahrt auch Odysseus seinem Vaterlande, seiner Gattin; ebenso Gudrun ihrem Verlobten, ihrem Volk.

In der Odyssee sehen wir nicht blos wie Charakter und Schicksal einander entsprechen, erfreuen uns nicht blos des Sieges der Treue und des Rechts, die ganze Dichtung ist die anmuthigste Durchführung des Gedankens der das menschliche Leben eine Reise nennt; wir sollen uns selbst und unsere wahre Heimat finden, unsere Bestimmung und unser Wesen durch eigene Kraft verwirklichen. Das Streben der Seele nach ihrem wahren Sein unter der Noth und den Lockungen der Welt besingt Homer; der Eingang ins Vaterland nach allen Irrfahrten ist wie das Erwachen aus einem Traum. Der Muth besteht die Gefahren, List überwindet die rohe Kraft, zwischen den Extremen gilt es die rechte Mitte zu halten, durch die Sinnlichkeit, die den Menschen verthiert, auch durch die Sirenenstimme des Ruhms, auch durch Frauenschönheit soll er sich von der Pflicht nicht abziehen lassen, noch in müssiggängerischem Behagen sich verliegen; die Leidenschaften dürfen so wenig entfesselt werden wie die Winde in Aeolos' Schlauch, wenn sie unser Lebensschiff nicht verschlagen sollen; das Heilige darf nicht angetastet werden wie die Rinder des Helios von den Gefährten des Odysseus, wiewol hier ursprünglich die Heerde des Gottes die Tage des Jahres bezeichnet, und wer die Zeit todtschlägt erreicht seine Bestimmung nicht. Die Ueberwindung des Todes ist der Eingang in das wahre Leben; wenn dann auch der Sturm des Schicksals kommt, so reicht uns die göttliche Gnade die rettende Leukotheabinde. Odysseus erwacht wie aus einem Schlaf und Traum, als er im Vaterland ist, und seine Irrfahrten überdenkt. Was uns gegeben war wir müssen es uns erwerben, verdienen, wie er sein Reich und seine Gemahlin wiedererobert. Die Geschichte ist die Rückkehr zum Ursprünglichen durch Vernunft und Freiheit. Das alles liegt im blühenden Gewand der Fabel, und die Composition des Ganzen zeigt den hellenischen Künstlergeist in seiner siegreichen Herrlichkeit; und sinnliche Schönheit, schöne Sinnlichkeit ist das Gepräge des

Griechenthums, wo Indien und Deutschland durch Gemüth, durch Innigkeit der Empfindung und Gedanken sich auszeichnen.

Am geschichtlich Einfachsten auf dem Boden der Wirklichkeit bewegt sich die Gudrun vor uns, wenn wir die aus irischen Sagen vorgeschobene Vorgeschichte Hagen's von dem Kinder nach Indien raubenden Greif beseitigen; während ein märchenhafter Zauber um Nal und Damajanti spielt. Der Mangel einer Anknüpfung der Herzensgeschichte an ein größeres Volksgeschick läßt es daher auch unentschieden ob wir die Dichtung als Volksepos bezeichnen wollen; sie wird als Episode im Mahabharata vorgetragen, hat ihre ursprüngliche Reinheit bewahrt, verhält sich aber doch zu jenem wie eine ausgeführte Novelle zum Roman, wie ein Seelengemälde voll Zartheit und Klarheit zum umfassenden Weltbild im breiten Stil. Wahrsagende Vögel, die auch in dem deutschen Epos eine Rolle spielen, verkünden den beiden jungen Herzen daß sie für einander bestimmt sind; sie haben sich aber zu bewähren. Denn als Damajanti's Vater die Gattenwahl ausschreibt, und Nal dazu sich auf den Weg macht, da fragen ihn die vier alten welthütenden Götter, ob er ihnen etwas zu Liebe thun werde, und als er das bejaht da heißen sie ihn der schönen Königstochter verkünden daß auch die Götter um sie werben. Und er thut's. Doch sie wählt Nal, und wie die Götter dessen Gestalt annehmen, betet sie daß ihr die Augen aufgethan werden, damit sie dem Rechten den Kranz reiche. So geschicht's. Nun aber kommt die Gefahr des Glücks, der Dämon des Neids stellt den Liebenden nach, Nal ergibt sich der Spielsucht, verliert alles, nur sein Weib setzt er nicht zum Pfand, legt den Herrscherschmuck ab und verläßt das Schloß. Schweigend folgt ihm die Gattin in die Wildniß, und theilt ihr Gewand mit ihm, sodaß sie unter Einem Mantel weiterziehen. Er verweist sie auf die Burg ihrer Eltern, sie bekennt ihre Pflicht bei dem Manne auszuharren. Doch er fürchtet daß sie zu Grunde gehen möge, wenn sie bei ihm bleibe, während er hofft daß sie zu den Eltern gehen werde, wenn er sie allein lasse; so scheidet er mit halbem Mantel von der Schlummernden. Wie sie in Gefahr vor einer Schlange und einem Jäger gerettet wird, den Tiger wie den Berg nach Nal fragt, unter eine wilde Elefantenheerde geräth, endlich als Magd bei der Königin von Dschedr Aufnahme findet, immer denkt sie an Nal. Der reitet durch einen Flammenwall, und rettet den Schlangenfürsten Kakotaka, dessen Biß dem Dämon in Nal zur Qual wird, Nal's

Gestalt unkenntlich und häßlich macht. Die ganze Wanderung Nal's ist ein Weg der Reinigung durch das Feuer des Schmerzes; er verliert seine äußere Schönheit, weil er die innere eingebüßt, weil er sich nicht selbst beherrschte, muß er andern gehorchen, er wird Wagenlenker des Königs Rituparn, durch Selbsterniedrigung und freiwillige Dienstbarkeit erlangt er die Selbsterhöhung. Nachts singt er die Verse der Sehnsucht nach Damajanti, die indeß von ihren Eltern aufgefunden und heimgeholt wird, und Sänger herumsendet mit dem Lied vom Spieler, der das liebende Weib mit halbem Mantel allein gelassen, und sich der Weinenden erbarmen solle. Solch einem Lied singt dann der Wagenlenker seine Verse zur Antwort, welche Treue bekennt und hoffen heißt. Da greift Damajanti zur List und läßt, weil Nal verschollen sei, eine neue Gattenwahl ausschreiben. Nal verspricht dem König Rituparn ihn in Einem Tag zu ihr hinzufahren, und wie die Rosse windschnell dahinbrausen, der König aber doch die Zahl der Blätter eines Baumes angeben kann, tauscht er mit Nal seine Zahlenkunde um dessen Wagenkunde: einer lehrt den andern seine Geschicklichkeit. Da fährt der böse Geist aus Nal: die Macht des Maßes treibt die Leidenschaft aus. Vor Freude pocht Damajanti's Herz, als sie Nal am Rollen seiner Wagenräder erkennt; sie weiß von keinem erlittenen Unrecht, er war immer edel und gut! Aber sie sieht einen fremden König und einen unkenntlichen Wagenlenker. Sollte das Nal sein? Sie läßt das Sängerwort wiederholen, vernimmt seine Antwort wieder, und wie sie ihm die Kinder sendet und er diese schluchzend umhalst, da tritt Damajanti im halben Mantel vor ihn hin, und seine Leidenschaft und Schuld bekennend fühlt er sich entsühnt und frei; und wie sie ihn in ihre Arme schließt, hat er seine Gestalt in früher Herrlichkeit wieder, und seine Zahlenkunde gewinnt ihm sein Reich aufs neue; nun im Leid bewährt leben die Liebenden in ungestörtem Glück. Im märchenhaft Naiven liegt überall ein edler Gehalt, ein hoher Sinn, das phantastisch Wunderbare deutet sich leicht als poetisches Bild für werthvolle Gedanken, und wir empfinden jene reine Rührung die das Schöne erweckt, wenn die Gegensätze sich lösen und die Liebe als Grund und Band der Welt, der Sieg der Harmonie im Sieg des sittlichen Geistes sich offenbart.

β. Epische Kunstdichtung.

Sie besteht darin daß ein Dichter nach dem Muster der großen Volksepen oder der Rhapsodien und Lieder nun einen nicht erlebten und in der Volksphantasie vorgebildeten, sondern einen gewählten, oft fremden Stoff behandelt. Apollonios von Rhodos hatte das Alexandrinerthum in seiner Argonautenfahrt dadurch repräsentirt daß an die Stelle organischer Composition die Gründlichkeit eines Reiseberichts, an die Stelle des natürlichen Redeflusses das rhetorisch Gemachte getreten war, und daß in den Elementen der Zauberei und der Romantik leidenschaftlicher Liebe eine neue Zeit und Dichterweise sich ankündigten. Aber ein classisches Beispiel gab der Römer Vergilius. Was in Hellas organisch gewachsen war das wollte er für sein Vaterland machen. Ihn umgab nicht ein lebendiger Sagenkreis und eine reiche Liederquelle, er stand innerhalb einer Cultur die sich unter griechischen Einflüssen entwickelt hatte, und die Aeneassage war für Rom nichts Ursprüngliches, sondern etwas Eingeführtes, mochte aber zum Symbol dienen wie die Römer die Erbschaft griechischer Bildung antraten. Aus dem Gesichtspunkt seiner Gegenwart besingt der Dichter die Anfänge seines Volks, das Material wie die Form eignet er durch Studium sich an, und die Odyssee soll mit der Ilias in einem großen Nationalgedicht verbunden werden. Denn an jene erinnern die Fahrten des Aeneas und seine Erzählung derselben bei Dido, an diese sein Kampf gegen Turnus und die Ueberwindung desselben, gleich dem entscheidenden Sieg des Achilleus über Hektor. Er nimmt die homerische Götterwelt in seine Dichtung herüber, aber bald wird sie zum äußerlichen Schmuck, bald werden die Menschen zu Drahtpuppen, die ein Götterbeschluß von obenher lenkt. Der Dichter verschwindet nicht hinter seinem Werk, er bleibt im Vordergrunde der Erzählung, er steht nicht inmitten der Zeit und Sitte die er besingt, sondern aus der lichten Gegenwart blickt er in die dunkle Vergangenheit; aber indem er die ganze Geschichte seines Volks überschaut und sie mit patriotischem Geist in seinem Gedicht spiegelt, indem er die Ursprünge mit beständiger Rücksicht auf die kommende Entwickelung behandelt und diese durch Visionen und Weissagungen heranzieht, ist ihm das Nationalgedicht wirklich gelungen soweit es einem Einzelnen in Rom möglich war. Nicht blos daß er auf Cäsar und Augustus als auf die Nachkommen von Aeneas und

die Vollender des Römerreichs hinweist, auch der Gegensatz von Karthago und Rom, dieser Höhepunkt in der Geschichte der Republik, tritt lebendig hervor in der Beziehung von Aeneas zu Dido, in ihrem Ruf nach dem Rächer der aus ihren Gebeinen erstehen soll. So gewinnt er den Herzensantheil der Hörer für sein Werk, indem er die verbindenden Fäden zwischen ihnen und der Vorzeit kunstreich schlingt; aber er drückt auch sein Erschaudern oder seine Bewunderung für das Dargestellte selber aus, und in pathetischer Stimmung sucht er großrednerisch alles zu steigern; die römische Gravität gewährt dem Scherz keinen Raum, keinem milden Lächeln über das Treiben der Menschen, wie es um die Lippen Homer's und Goethe's spielt. Ueberwiegt die Nachbildung des Griechischen in der ersten Hälfte, so tritt das original Lateinische in der zweiten mehr hervor. Der König Latinus ist dem Ankömmling günstig und will ihm die Tochter Lavinia vermählen, aber der Rutuleranführer Turnus macht sie dem fremden Eindringling streitig, und indem der Freund des Aeneas, Pallas, durch Turnus' Hand fällt, hat nun der fromme Held zugleich den Genossen zu rächen und die Geliebte wie den Wohnsitz zu erobern.

Bis in das 18. Jahrhundert hin hat Vergil in Europa geherrscht; ihn las die römische Kaiserzeit, das Mittelalter, die Renaissance, und Johannes von Müller konnte noch dies Homer's größtes Verdienst nennen: daß er den Vergil möglich gemacht habe. Wenn selbst das Nibelungenlied zuerst in lateinischer Sprache als Ganzes zusammengefaßt und aufgezeichnet wurde, so stand der Ordner unter dem Einflusse von Vergil's Stern. Die bedeutendern Kunstdichter des Mittelalters machten den fremden Stoff, den sie wählten, stets zum Träger und Symbol für das Empfinden und Streben des eigenen Herzens und der eigenen Zeit. Das religiöse Heldenthum der Kreuzzüge spiegelte der deutsche Bearbeiter im Rolandslied, dem Zug in die Ferne nach den Wundern des Orients entsprach die Behandlung der Alexandersage, in die sich Romanen und Germanen mit den Persern theilten, wie der Held selbst Abend- und Morgenland in Culturzusammenhang gebracht.

Für die Neuschöpfungen habe ich den Satz aufgestellt: „Wir erkennen wie die mittelalterliche Kunst als Ganzes im Zusammenwirken der Nationen herangewachsen ist (im Epos wie in der Architektur), und nirgends so deutlich wie hier erscheinen die

mitarbeitenden Kräfte nach ihren Naturelementen: die Kelten in ihrem Neuerungsdrang oder Verlangen nach Neuigkeiten (novarum rerum cupidi), in ihrer Freude am Abenteuer liefern den Stoff, die Romanen geben die poetische Form, die Deutschen die Vertiefung durch den Gedanken, durch psychologische Charakteristik und Gemüthsstimmung; es sind oft nur geringe Aenderungen, aber sie reichen hin die dem Werk eingehauchte Seele erkennen zu lassen.“ Vornehmlich kommt hier die Arthursage in Betracht, dann der heilige Gral und Tristan und Isolde.

Das weltliche Ritterthum mit seiner Abenteuerlust, seiner höfischen Sitte, seinem Minnedienst verlangte nach einer Abspiegelung; sein Symbol ward Arthur mit der Tafelrunde. Mythologisches und Geschichtliches bildet im keltischen Vaterland der Sagen die Grundlage, aber es kam dort nicht zum Epos, und im romanischen Auslande ward die Sage nur der Rahmen, innerhalb dessen die Einbildungskraft der Sänger spielen konnte. Die Zusammensetzung zum Ganzen ist nicht erfolgt. Noch bezeichnet in bretonischen Volksliedern Arthur's Marsch das wilde Heer des Sturmgottes, der sein Volk zu schirmen auszieht; daß König Uter in Gorlois' Gestalt dessen Gattin besucht und den Arthur erzeugt wie Zeus als Amphitruo mit Alkmene den Herakles, ist ein Niederschlag aus keltischer Mythologie; die Bundestage zur Maienzeit lassen wie die Entrückung nach Avalon und die Hoffnung seiner Wiederkehr in Arthur den Frühlingsgott erkennen, seine Gemahlin wie sie entführt und wiedergewonnen wird klingt an die griechische Helena an, ist wie sie ursprünglich die Mondgöttin. Im Bardengesang erscheint ein Fürst Arthur als Kämpfer für die Unabhängigkeit der Britten. Bei den nach Nordfrankreich ausgewanderten Kambriern konnten die mythologischen Sagen um so leichter auf ihn niederschlagen, als die Kelten sich zum Christenthum bekehrten. Im Verkehr mit den Normannen und Franken erweiterte sich der Gesichtskreis der Bretonen; der Zug Wilhelm des Eroberers nach England belebte die Hoffnung der Kelten zur Macht zu gelangen „wie zu Arthur's Zeit“. Doch feierte er seine Auferstehung geistig in einem Buch, durch welches er seit der Mitte des 12. Jahrhunderts zur Herrschaft in der Phantasie der europäischen Menschheit gelangte. Gottfried von Monmouth bearbeitete eine sagenhafte Geschichte der Britten, die Walther Erzdechant von Oxford zusammengestellt, und machte sie in lateinischer Sprache zum Gemeingut des Occidents. Alte Volkserinnerungen, Legenden,

Hypothesen der Gelehrten um die Kelten an das classische Alterthum anzureihen verschmolzen mit der beglaubigten Kunde von den Berührungen der Gallier mit den Römern zur Zeit Camill's und Cäsar's, und die Verwebung der märchenhaften Abenteuer mit den historischen Ereignissen machte das Werk zu einer Lieblingslektüre der ritterlichen Gesellschaft, deren Bildung und Sitte alsbald durch poetische Ueberarbeitung in das Buch hineingetragen ward. Es beginnt mit der Zerstörung Troias, und macht einen fabelhaften Brutus zu Aeneas' Enkel und der Britten Stammvater, es läßt Beli, den Sonnengott, mit seinem Bruder Brennius den Zug nach Rom unternehmen, wird aber reicher und poetischer als es die Kämpfe der Kelten und Germanen schildert. Arthur wird zum Fürsten, der siegreich die Welt durchzieht, glänzenden Hof hält, aus einem Krieg mit Rom aber durch die Untreue seiner Gattin heimgerufen wird; im Kampf mit dem Ehebrecher tödlich verwundet wird er nach Avalon entrückt. Nun gaben die romanischen Dichter ihm zwölf Ritter zu Genossen seiner Tafelrunde; von da aus zogen dieselben auf Abenteuer aus, Frauen zu schützen, Riesen und Zauberer zu schlagen, Reiche zu gewinnen und dann ihre Thaten rückkehrend zu erzählen. Alte Namen und neue Erlebnisse werden zusammengeflochten; der keltische Volks- und Aberglaube, zu Märchen geworden, Mythen und bunte Träume der freispielenden Einbildungskraft; die befriedeten Bäume, die Zauberquellen und Zauberringe, die Riesen und Drachen, die wohlthätigen Feen und menschenfresserischen Waldmänner der keltischen Sagen wurden zusammengebracht mit dem Minnedienst und den Kämpfen des romanischen Ritterthums, und ein geheimnißvoller Hintergrund ließ wieder in dem farbenreichen Gemälde doch einen tiefern Sinn ahnen. Ein altfranzösischer Dichter, Chrestien von Troies in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gab den Ton an, indem er mit entschiedenem Formtalent den keltischen Stoffen das Gepräge der Ritterlichkeit gab und sie zu poetischen Erzählungen zusammenfaßte, die freilich der geistigen Perspective wie der eigentlichen Composition entbehren; ohne daß eine Hauptsache der Mittelpunkt wäre, um die das andere gruppirt, durch Vor- und Rückblicke angedeutet würde, zieht das Leben des Helden von der Geburt bis zum Grab, oder die Mannichfaltigkeit seiner Abenteuer in gleichmäßiger Behandlung und damit für uns ermüdend vorüber. So die Geschichten von Lanzelot, von Iwein; kunstvoller ist Erek und Enide. Ueber-

setzerdichter, wie Hartmann von der Aue, verpflanzten die Werke der Franzosen in die Nachbarländer. Chrestien ist vergnüglicher, farbenreicher, realistisch derber, Hartmann bescheidener, gemüthlicher, eintöniger; jener setzt die höfische Sitte voraus und läßt gegen sie verstoßen wo es ihm zur Charakteristik paßt; und das tilgt Hartmann, denn er will jene verfeinerte Form der Geselligkeit empfehlen. Er putzt seine Männer und Frauen zierlich heraus; sie sollen den Deutschen zum Muster dienen. Wo der Franzose die Begebenheiten mit frischer Lust an den Thatsachen der Erscheinungswelt erzählt, da hebt der Deutsche die Wirkung der Ereignisse auf die Seele hervor, da will er seine eigene sanfte Rührung den Lesern einflößen.

Das bedeutendste Werk dieser höfischen Poesie des Ritterthums ist der Parcival, den Wolfram von Eschenbach abschloß. Die Grundlage ist hier einmal der Gral, das leuchtende Symbol ewigen Heils auf Erden, alles Segens Born, weltlicher Süße volles Horn, nach südlicher Auffassung ein Edelstein der aus Lucifer's Krone fiel als dieser sich empörte; edele Ritter und reine Jungfrauen hüten sein; am Charfreitag legt eine weiße Taube vom Himmel niederschwebend eine Hostie darauf, kraft deren sein Anblick vor dem Tode schützt und Schmerzen stillt, Becher und Schüsseln sich mit Trank und Speise füllen; — nach nördlicher Auffassung die Schüssel aus welcher Christus das Abendmahl genoß, in welcher sein Blut am Kreuz aufgefangen wurde, der Mittelpunkt einer Tafelrunde. Orientalische und occidentalische Ueberlieferungen und Bilder waren zur Zeit der Kreuzzüge verschmolzen, und nun machte man zu seinen Hütern Ritter welche ihre Kraft in den Dienst Gottes stellen, wie die Tempelherren, und er ward zum Symbol der unsichtbaren Kirche, des Heils das man durch edle That und gläubigen Sinn gewinnt, zu dem uns Gott beruft, nach dem aber auch wir fragen und suchen müssen. Den begebenheitlichen Stoff boten keltische Sagen. Ein Bild des Keltenthums selber, das durch die Normannen in den Strom der Geschichte hineingezogen ward, ist das Kind Morvan der Volkslieder, das in seiner Waldeinsamkeit Ritter vorüberreiten sieht und nun von Thatendrang und Waffenfreude erfüllt wird. Im Märchenbuch Manibogi werden von Peredur mancherlei Geschichten erzählt, die wir in den Dichtungen wiederfinden; er sieht in einem Schloß vor dem lahmen König das Haupt eines Mannes auf einer Schüssel und eine blutige Lanze vorübertragen und fragt

nicht danach, ein Bild der Jugend die sich um die Noth des Vaterlands nicht kümmert; es würde genesen, wenn sie sich seiner annähme. Der Stoff ist von einem Engländer ohne Rücksicht auf den Gral behandelt, Chrestien von Troies hat ihn wahrscheinlich damit in Zusammenhang gebracht. Der Deutsche Wolfram von Eschenbach hat nach ihm und andern Quellen gearbeitet, aber eine Idee zum Mittelpunkt des Ganzen genommen, und in demselben ein Gesammtbild des Lebens gegeben, im Ritterthum das Menschenthum geschildert. Wir erheben uns aus Nacht zum Licht, von der Dumpfheit und Unschuld der Kindheit durch Zweifeln und Irren, durch Buße und edle That zum Heil, zu dem Gott uns beruft; seine Gnade und unser Wille müssen zusammenwirken. Hier irdischer Glanz und das weltliche Ritterthum von Arthur und seiner Tafelrunde, dort Weltentsagung und frommes Einsiedlerleben, die beiden Seiten, deren eine gewöhnlich erkoren wird, aber erst ihre Vereinigung im Helden- und Priesterthum des Grals ist das Wahre; alles Mönchische oder confessionell Beschränkte, das in der Gralsage lag oder bei Chrestien gefunden wird, hat Wolfram überwunden; der Gral ist ihm das Symbol der unsichtbaren Kirche, des Gottesreichs der Liebe, und wenn der Franzose die Juden wie tolle Hunde schlagen heißt, so ist dem Deutschen der Heide ein Bruder des Christen. Er folgt den Erzählungen des Vorgängers, aber er weiß alles besser zu motiviren und zu verbinden, sodaß Personen und Motive nicht zu lang verschwinden, nach Scherer's treffendem Ausdruck nicht wie Flecken wirken, sondern sich wie Fäden durch das Gewebe hinschlingen. Er läßt uns weit mehr in die Seele blicken, läßt uns empfinden wie Parcival eine Frage des Mitleids versäumt, wie er zweifelnd von Gott sich abwendet und dann nicht aus bloßer Neugier, sondern aus heilsbedürftigem Gemüth nach dem Gral strebt. Wolfram leiht den Männern und Frauen individuelle Züge, läßt uns in ihr Herz sehen und an ihrer heitern oder trüben Stimmung Antheil nehmen.

In der Waldeinsamkeit wird Parcival vom Glanz des Ritterthums angezogen; die Mutter entläßt ihn im Narrengewand, er ist ein Bild der Frühjugend in ihrer lächerlichen Tölpelhaftigkeit, Unerfahrenheit neben ihrem reinen idealen Gemüth; er wird verlacht und bewundert zugleich, und die Dinge gelingen ihm die er ausführt nach dem Rath der Mutter, der so lautete daß sie hoffte der Sohn werde bald wieder zu ihr zurückgetrieben werden. In

die Tafelrunde aufgenommen kommt er in die Gralburg, fragt nicht nach ihren Wundern, weil die Rittersitte das viele Fragen vermeiden heißt, und geht so des Glücks verlustig, das ihm geboten war, und nach dem er nun ringt, zuerst an Gott verzweifelnd, dann ihm sich wieder zuwendend, bis er, in das bunte Abenteuerleben Gawan's eingreifend, durch Heldenkraft, Liebestreue und Sehnsucht nach dem Gral ihn verdient und seine Gemahlin und Kinder wiederfindend der Krone sich freut die ihm zu Theil geworden. Zwar wird während Gawan im Vordergrund steht, die Erinnerung an den irrenden Parcival festgehalten, aber auch bei Wolfram ist das Bedeutende wie das Unbedeutende mit gleicher Breite oder Knappheit ohne die rechte geistige Perspective ausgeführt. Als Kunstdichter tritt er mit seinen Betrachtungen hervor; erst in den anmuthigen klangvollen Titurel-Fragmenten schwebt er frei über dem Stoff, und läßt das Wesentliche sich in plastischer Anschaulichkeit entfalten, die Seele der Handelnden sich selber melodisch aussprechen. Aber im Parcival hat er ein Weltbild in aller Fülle vor uns ausgebreitet, und seine Weltanschauung umfassend dargelegt, sodaß er neben den poetischen Erzählungen anderer ein echtes Epos auf Grundlage der zwar nicht einheimisch volksthümlichen, aber doch im Volksmund auswärts vorgebildeten Sagen vollendete. Wenn dem antiken Vergil das Staatliche, die politische That voransteht, bildet das seelenhaft Innerliche des Gemüthlebens das Centrum von Wolfram's Gedicht, allerdings mehr nach Stimmung und Empfindung, als in Gedankenbestimmtheit; die Geisteskämpfe Parcival's werden noch nicht so entwickelt wie wir das jetzt zu fordern berechtigt sind. Doch wäre eine Neuschöpfung des Werks im Licht der Gegenwart kaum möglich; da würde wieder das symbolische Phantasiegebilde des Sagenstoffs der Behandlung nicht gemäß sein; gerade das ahnungsvolle Helldunkel, diese dämmernde Morgenfrühe der Beleuchtung in Wolfram's Darstellung ist hier sachgemäß. Durch die ernste Auffassung der romantischen Welt steht Wolfram dem heiterscherzenden Ariost gegenüber; er steht neben Gottfried von Straßburg wie Klopstock neben Wieland; sie stießen einander ab, wie Rousseau und Voltaire gethan; erst Goethe und Schiller zeigten den Fortschritt humaner Bildung und künstlerischer Vollendung in ihrem Freundschaftsbunde, in ihrer wechselseitigen Ergänzung des Realismus und Idealismus.

Die erste Zusammenfassung der keltischen Tristansage wie der

deutschen Nibelungenlieder geschah in lateinischer Sprache, also von einem classisch gebildeten Dichter, der sich an Vergil ebenso geschult haben mochte wie Eckehard für seinen Waltharius. Dann folgten Bearbeitungen in den sämmtlichen Volkssprachen Europas. In den ältesten von jenen ist vieles noch roh und ungefüg, in den jüngern herrscht die Verfeinerung der höfischen Sitte. Nachdem die formale Gestaltung, die auch hier den Romanen nach der Stofferfindung der Kelten zufiel, ihre psychologische Vertiefung und Belebung durch den Deutschen Gottfried von Straßburg erhalten, fügten Franzosen in prosaischen Sammelwerken, wieder nur auf den Stoff bedacht, das Ganze in den lockern Zusammenhang der Arthursage. In der keltischen Dichtung übergibt sich Tristan, vom vergifteten Schwert Morolt's unheilbar verwundet, auf einem Kahn den Winden und Wellen; sie tragen ihn nach Irland, der König findet ihn und bringt ihn seiner Gemahlin zur Heilung. Er sieht Isolde nicht. Als er heimgekehrt ist, lassen Schwalben ein langes blondes Frauenhaar vor König Marke in Wallis niederfallen, und dieser will die Frau haben, der es angehört; Tristan wird ausgesandt sie zu suchen. Vom Sturm verschlagen kommt er nach Irland, tödtet dort einen Drachen, gelangt dadurch an den Königshof und findet in der blonden Isolde die Trägerin jenes Haars. Da geschieht alles ohne Wissen und Wollen der Menschen, eine mysteriöse Naturmacht leitet die Begebenheiten im Spiel des Zufalls, und das Märchenhafte klingt an die uralte ägyptische Geschichte von den beiden Brüdern an, wo der Strom eine Locke des badenden Weibes raubt und der König sie findet und die Trägerin suchen und sich holen läßt. Wie kam das, was unsere Zeit endlich auf einem Papyrus enträthselte, an die Kelten? Mündliche Ueberlieferung hat die Sage verbreitet wie Vögel Samenkörner nach fernen Inseln bringen. Jene Begebenheiten leitet der fränkische normannische Geist im Gefühl menschlicher Kraft und Selbständigkeit von ihrer Individualität und ihrem Wollen ab. Tristan, der Liebesheld, wird durch Geburt und Namen dem Schmerz geweiht; die Mutter ist bei der Niederkunft gestorben, sie hat ihn empfangen als sie im Arm des todwunden Geliebten geruht. Nachdem er Morolt im Zweikampf überwunden, hört er vom Sterbenden, daß er des Siegs nicht froh sein werde; er habe von vergiftetem Schwert eine Verletzung erhalten, und nur Morolt's Nichte Isolde kenne das Gegengift. Deshalb läßt der nun wissende Tristan sich als

Harfenspieler in Irland aussetzen, und seine Kunst bewegt Isolde zur Heilung des kranken Sängers. Der aber wagt nicht den Blick zur Königstochter zu erheben, und räth dem Oheim, König Marke, die schöne Jungfrau zu freien. Dazu wird er abgesandt; doch in Irland ist Isolde's Hand dem Helden verheißen der einen landverwüstenden Drachen überwunden. Das thut Tristan. Aber wie er betäubt vom Gifthauch des Ungeheuers erwacht, steht Isolde mit gezücktem Schwert vor ihm; sie hat in eine Scharte desselben den Splitter hineingepaßt, den sie in Morolt's Haupt gefunden; sie hat im Helden den Sänger wiedererkannt; sie folgt ihm als Braut des Königs, dem er Mannentreue hält. Dieser Fassung der Sage ist Gottfried gefolgt, ein herzenskundiger Seelenmaler, der nun die Macht der Liebe in den für einander bestimmten Herzen trotz des äußern Gesetzes und der Ehe schildert, reizend, in hold hinfließenden, süß sich einschmeichelnden Versen; — aber wir müssen in der Minnegrotte vergessen daß es verbotene Liebe ist, der die beiden Glücklichen pflegen. Durch psychologische Motivirung und anmuthige Entfaltung der Gemüthszustände hat er eins der lebenvollsten Werke des Mittelalters geschaffen; wiewol auch er es noch nicht unternahm den Stoff nach der Idee in freier Composition zu gestalten, uns in die Mitte des Ganzen zu versetzen und von da aus das Vorhergegangene wie das Nachfolgende anschauen zu lassen, und so an die Stelle des Biographischen das künstlerisch Zusammengedichtete zu setzen, oder wenigstens die bedeutenden Momente noch gelöster von breitem Zwischen- oder Beiwerk auseinander in epischer Fülle zu entfalten.

Ursprünglich entspricht, wie ich früher erwähnte, der keltische Tristan dem deutschen Siegfried, aber dessen Geschick ward in die Völkerwanderung eingeflochten und so entstand das Volksepos als Spiegel der Weltgeschichte; bei den Galliern ward die Liebe im Streit mit der Pflicht, das Herz im Conflict mit der Ordnung und dem Gesetz der Ehe als zweiter und hauptsächlichster Theil der Dichtung in einer Fülle novellistischer Geschichten dargestellt. Ich habe darauf bereits in meinem Kunstbuch hingewiesen, und füge auch hier hinzu was ich dort ausgeführt:

„Lieb' ist so reich an Seligkeit,
So selig macht ihr Glück, ihr Leid,
Daß ohne ihre Lehre
Niemand Tugend hat noch Ehre."

Dieser Spruch Gottfried's setzt den Enthusiasmus der Leidenschaft an die Stelle sittlicher Grundsätze; die Allgewalt eines Gefühls, das begeisternd den Menschen über alles Gemeine zum Höchsten erhebt, läßt ihn aber auch in trunkener Selbstvergessenheit sich über alles hinwegsetzen, andere Rechte und Gesetze verletzen; und so sehen wir in unserm Gedicht wie das Leben Tristan's, einst so reich an edelm Ruhm im Heldenkampf fürs Vaterland, nun aufgeht in den kleinen Fährlichkeiten und Listen, durch die er die verbotene Lust gewinnt, indem er den Oheim mit verwerflichem Trug hintergeht, und sich später in eine Sophistik der Sinnlichkeit verstrickt, aber doch wieder die Gattin, der er sich vermählt, lieblos täuscht. Man kann sagen daß die Ehe, gegen welche die Liebe kämpft und als das Höhere gefeiert wird, nur eine Scheinehe, nur äußerlich geschlossen war, aber man wird zugeben daß uns hier der Grundschaden des mittelalterlichen Minnedienstes klar wird, welcher die Liebe nicht zum Ausgangspunkt und zur Seele der Ehe machte, sondern sie neben dieselbe stellte. Es ist die Tragik der sich über alles hinwegsetzenden Leidenschaft daß sie Glück und Leid nothwendig verbindet, daß ihr Feuer den Menschen verzehrt auch wenn es ihn verklärt; so hat Goethe seine Wahlverwandtschaften gedichtet, an die wir hier erinnert werden. Aber Goethe läßt Ottilien sich entsagend läutern und die Schuld sühnen, während Gottfried in einem Zwielicht zwischen natürlichem Recht und sittlichem Unrecht als ein Sohn seines Jahrhunderts befangen bleibt. Die Wächter ehelicher Zucht sind ihm bösartige Aufpasser und Angeber; Liebestreue in ehelicher Untreue dünkt ihm schön, wie uns das in den französischen Salons des 18. Jahrhunderts wieder begegnet. Nach Gottfried sollte Marke die Gattin und den Neffen leben und lieben lassen wie es ihnen gefiel; er tadelt es mit Recht daß Marke den sinnlichen Liebesgenuß bei Isolde begehrte, deren Herz nicht sein war, er tadelt ihn daß er mit sehenden Augen nicht sehen wollte; aber er entschuldigt Isolden damit daß der Gemahl durch allzustrenge Hut sie zur Uebertretung gereizt habe, denn nur wo das Weib dem Mann auch das Herz in freier Liebe schenkt, da honigt die Tanne, balsamt der Schierling und trägt die Nessel Rosen. Bloße Sinnenlust ist für Gottfried verächtlich, wahre Minne ist zugleich auch Seelenliebe und Treue; sie ist eine unwiderstehliche Schicksalsmacht; sie adelt den Menschen und bringt ihn wieder ins Paradies; — aber daß die ihr Geweihten dennoch schuldig werden,

sofern sie, statt ihr zu leben und wenn es sein muß für sie das Leben zu opfern, andere Ehebündnisse eingehen, das hat er nicht betont, — er hat die Lüge nicht gebrandmarkt, mit welcher Tristan und Isolde den Oheim und Gemahl täuschen, statt mit offenem Bekenntniß sich selbst für einander sofort bei der Ankunft von ihm zu fordern.

Die Liebe, die allmählich in der ritterlichen Dichtung des Mittelalters zum hauptsächlichsten Stoff oder doch zur Seele der epischen Poesie geworden, blieb das auch in Italien, als dort die Karlssage zum Gegenstand der Unterhaltung in den feingebildeten Kreisen der Gesellschaft zur Zeit der Renaissance gemacht ward. Die Kunst der Dichter tritt noch mächtiger, selbstbewußter hervor, die Ueberlieferung der Heldensage noch mehr zurück. Die Jugendgeschichte Karl's des Großen war aus Göttermythe und aus Erlebnissen seines Ahnen, Karl's des Hammers zusammengewoben, dessen Großthat im Sieg über die Araber im Rolandslied mit seinen nicht so bedeutenden Saracenenkämpfen verschmolzen; sein Kampf mit den Sachsen war ersetzt durch die Streitigkeiten seiner Nachfolger, namentlich Karl's des Einfältigen, Karl's des Kahlen. Aber das Ernstgewaltige wie das Herzergreifende, das in den französischen Einzelsagen von den Haimonskindern, von Ogier, von Girart von Rossilho liegt, fand in Frankreich seine wenig kunstreiche Darstellung in den chansons de geste, wirkte jedoch nicht nach Italien hinüber, und mündete in die Prosa deutscher Volksbücher aus. Eine Chronik Turpin's, aus Geschichte, Sage und Priesterlegende gemischt, die im 12. Jahrhundert erschien, bot den Italienern Anknüpfungspunkte, ward aber mehr im Scherz als im Ernst als Quelle des bunten Fabulirens genannt, das Karl's Paladine nach dem Vorbild von Arthur's Tafelrunde zu irrenden Rittern machte, mit Zauberern, Feen und Riesen in Verbindung brachte, mit Liebesabenteuern aller Art ausstattete, anziehende Geschichten aus der Poesie des Alterthums herübernahm und neue nach eigenem Sinn und Geschmack dazu erfand. Schon waren einige fränkische Stoffe im Bänkelsängerton behandelt worden, als Pulci den von ihm erfundenen Riesen Morgante in die Mitte stellte, und das Ernste wie das Lächerliche mischend zugleich über den Stoff scherzte den er behandelt. Bojardo strebte ein großes Ganzes an; in seinem Roland sollte der geschichtliche Kampf der Christen und Muhammedaner den Stamm bilden, um den

sich die Abenteuer ranken, die das irrende Ritterthum mit sich brachte; aus Liebe sollte auch der Glaubensheld von Ronceval in den Strudel des weltlichen Lebens hineingerissen werden. Bojardo steht dem Stoff frei gegenüber, er weiß die Episoden zusammenzufügen und ineinander eingreifen zu lassen, er weiß das Komische aus der Sache selbst zu entbinden anstatt über diese zu spotten, und überrascht neben dem Ungeheuerlichen der Fabeleien durch ergreifende Züge schlichter Naturwahrheit. Der Tod ereilte ihn vor der Vollendung des Riesenwerks, dessen Bruchstück ein größerer Dichter zur Voraussetzung seines Epos vom rasenden Roland machte. Ariost's und Bojardo's Epos ist ein Januskopf, aber die Augen des letztern lassen noch den Geist des Mittelalters nachglänzen, die des erstern blicken heiter in die neue Zeit. Ariost behandelt das Ritterthum und seine Wundergeschichten nicht wie eine gediegene gewichtige Wirklichkeit, sondern ähnlich wie Ovid die griechischen Mythen, als eine leicht hingaukelnde Phantasiewelt, die er mit ironischem Scherz beleuchtet und doch zum Spiegelbild der Nachblüte der Ritterlichkeit in der vornehmen Gesellschaft seiner Tage macht. Ein frischer Humor, eine graciöse Nachlässigkeit in der Darstellung machen alles Trockene oder Schwere zum spielenden Ergötzen, zur behaglichen Unterhaltung der Einbildungskraft; fein gebildet wird er nie gemein, wenn er auch mit übermüthiger Laune das sinnlich Reizende in Scene setzt. Bei Vergil wiegt die Einheit, bei Ariost die Fülle des Mannichfaltigen vor; dort steht der eine große Zweck, Rom und seine Geschichte, im Vordergrund, hier erfreut uns ein bunter Blumenkranz ineinander gewundener Novellen mehr als die Schlachtschilderung. Der Zusammenhang der Handlung wird durch Roland's Liebesraserei und Genesung anfangs nur schwach aufrecht gehalten, bis gegen das Ende das Geschick von Rüdiger und Bramante auf befriedigende Weise als Hauptsache im Vordergrunde steht. Als ein großer Maler unter den Dichtern ist Ariost auf sinnliche Schönheit und schöne Sinnlichkeit gerichtet, und während Homer wie ein Plastiker in seinem Werk aufgeht und den Stoff mit den großen typischen Gestalten vor unsern Augen sich entfalten läßt, wählt Ariost einen Standpunkt, von dem aus er die Welt mit uns betrachtet, hält die Fäden der Begebenheit in der Hand um kunstreich sie zu verwirren und wieder zu verknüpfen, und in der bunten Fülle der Erscheinungen den Reichthum des individuellen Lebens und seiner willkürlichen Triebe doch auf der Basis der Symmetrie und in

überraschenden Contrasten farbenglänzend vor uns auszubreiten; Licht und Schatten weiß er zu vertheilen, die Gegensätze durch ihre Reflexe zu beleuchten und in der Einheit der Gesammtstimmung zu verschmelzen. Er ist nicht Eins mit seinem Stoff wie Homer, der melodische Mund seiner Zeit; vielmehr steht seine Subjectivität und Weltanschauung ironisch lächelnd den Dingen gegenüber die er schildert, statt in der Begeisterung für einen großen Inhalt sich selbst zu vergessen; ohne das ernste Vaterlandsgefühl und den feierlichen Ernst Vergil's flicht er gleich diesem Beziehungen auf die reale Gegenwart in das phantastische Gewebe der Vorzeit, läßt indeß bald in Weisheitssprüchen, bald in allegorischen Bildern uns einen tiefern Sinn der Fabeleien erkennen. Gestalten der Antike behandelt er wie die venetianischen Maler oder wie Giulio Romano: er übersetzt sie ins Malerische, tränkt sie mit seiner Empfindung, taucht sie in das prangende Colorit seines Werks. Allein die höchsten Anschauungen seiner Zeit, die tiefsten Geistes- und Gemüthskämpfe des Jahrhunderts hat er nicht dargestellt, die Charaktere nicht so energisch und gründlich durch ihre Gesinnungen und Thaten geschildert, die Conflicte und Schmerzen der Menschenbrust nicht so aufgeschlossen und versöhnt, daß wir ihn aus dem Kreise der Unterhaltungsdichter in die Schar jener Genien einführen könnten, die nicht blos eine Stunde der Erholung anmuthig und heiter ausfüllen, sondern Lehrer, Tröster, Führer der Menschheit auf dem ernsten Lebensweg sind.

Nach Ariost's Vorgang erstrebte Spenser eine abschließende Darstellung der Arthursage im Geist der Renaissance, indem er mit seiner Feenkönigin, die zugleich die Königin Elisabeth verherrlichen soll, sich ebenso ganz auf den Boden einer Phantasiewelt stellt, als er die allegorische Deutung überall nahe legt; der Drache, den der fromme Ritter erlegt, ist der Aberglaube; der trotzige Riese, der seine Axt im Schild des Ritters der Gerechtigkeit zerhaut, ist die Gewalt des Unrechts, und der Ritter der Mäßigung zertrümmert den Wollusttempel. So soll, während alte und neue Geschichten vor unserer Anschauung vorübergaukeln, zugleich der Verstand und das Gemüth befriedigt werden; aber die Elemente des ganzen und echten liegen äußerlich nebeneinander, gehen nicht innerlich ineinander auf. Besser ist diese Verschmelzung unserm Wieland gelungen, dessen Oberon das romantische Kunstepos abschließt. Sinnvoll hat er die Versöhnung von Oberon

und Titania an das Geschick von Hüon und Rezia geknüpft, einen Stoff der Karlssage mit Schalkhaftigkeit und doch mit inniger Empfindung behandelnd und schöpferisch ausbildend. Mit echtem Kunstverstand hat Wieland verschiedene Handlungen in einen Hauptknoten zusammengeschlungen; er hat zugleich die Fabel ideal vertieft, die Seelen in den Abenteuerlichkeiten geläutert, und den Edelmuth verherrlicht, der lieber dem Leben als der Liebe entsagt. Die Veranschaulichung wie im Zusammenwirken des Göttlichen und Menschlichen das Rechte geschieht und das Heil gewonnen wird, knüpft Wieland's Dichtung selbst an die Gralsage, an die Odyssee.

Manche Kunstdichter alter und neuer Zeit haben es versucht, aber noch keinem ist es gelungen durch poetische Auffassung und Darstellung der Geschichte selbst, einer großen That in hellern Zeiten, mit der Gestaltung der Sage im Volksepos zu wetteifern. Wenn Silius der Italier die Erzählung des zweiten punischen Kriegs aus Livius' Prosa im Hexameter übersetzte, und dabei die olympischen Götter in Zwischenacten wie Ballettänzer auftreten ließ, so blieb er selbst hinter Lucanus zurück, der durch Nero zum Tod verurtheilt ward, weil er den Bürgerkrieg, welcher der römischen Republik den Untergang gebracht, unter dem Namen Pharsalia mit jenem Freimuth besungen, der durch Cato und Brutus die eigene Lebensansicht aussprach. Aber er declamirt mehr mit bald schwungvoller, bald schwülstiger Rhetorik über die Sache, als daß er aus der Innerlichkeit der Charaktere und aus der vielseitig veranschaulichten Weltlage das geschichtliche Ereigniß sich mit sittlicher Nothwendigkeit vor uns entwickeln ließe.

Aus dem Mittelalter haben wir das französische Gedicht vom Albigenserkrieg, in welchem ein Troubadour zuerst auf Seiten der Nordfranzosen nicht über die gereimte Chronik hinauskommt, dann aber ein Fortsetzer uns auch in das Innere der Handelnden blicken läßt, auf Gesinnungen und Charakteren die Thaten begründet und für die Sache der Freiheit streitet. Das Alexanderlied des mittelalterlichen Orients und Occidents aber entstammt der gleichen Quelle, dem alexandrinischen Sagenbuch des Kallisthenes, und war namentlich für die Europäer ein Symbol der Fahrten nach dem Morgenland mit den Wundern der Ferne. Ohne zu ahnen wie die Volkssage ihm schon vorgearbeitet that Tasso den glücklichen Griff nach dem ersten Kreuzzug, nach der Befreiung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon. Aber die Geschichte des

Herzens zog den Dichter mehr an als die der Welt, und er setzte nicht blos mit dem Volksglauben Himmel und Hölle in Bewegung, die Liebesromantik vielmehr in Armida und Rinald, in Tankred, Clorinde und Erminia, in Olinth und Sophronia wird das Schönste in seinem Gesang, und überwiegt den eigentlichen geschichtlichen Kern in der Kunst des Dichters und in der Gunst der Leser. Tasso wollte gegenüber der Darstellung Ariost's das Ritterthum im ernsten Sinn feiern, seine religiöse Begeisterung, seine Tapferkeit, seine schwärmerische Liebe; er wollte ein volles Weltbild vor uns ausbreiten, und aus aller Mannichfaltigkeit doch das einheitliche Ganze aufbauen. Aber das Reale und das Phantasiegeschaffene, die geschichtlichen und die romantischen Elemente liegen nebeneinander, seelenvolle Lyrik unterbricht trockene Kampfberichte, und das Holzgerüst ist unter den Blumenguirlanden sichtbar, ja scheint um ihretwillen aufgerichtet. Wenn das volksthümliche Epos aus Einzelsagen erwuchs, so hat das italienische Volk Tasso's Kunstepos in klangvolle Romanzen wieder aufgelöst. Dazu das Vorbild Homer's und Vergil's: Gottfried ist zugleich der Völkerhirt Agamemnon und der fromme Aeneas; wie Achilleus wendet Rinald sich zürnend hinweg, bis seine Rückkehr den Sieg bringt; Heerschau, Rathsversammlung, Zweikämpfe sind bis auf einzelne Wendungen nachgeahmt, und Armida redet zu ihrem Geliebten wie Dido zu Aeneas. Aber alles ist doch in Tasso's Empfindung eingeschmolzen. Sie durchdringt mit sentimentalem Pathos das Werk, statt daß ein frischer Naturhauch über dem Epos schweben soll. Einigemal übertrifft er die antiken Muster; so ist die nachhomerische Erzählung von Achilleus und Penthesilea bei ihm in Tankred und Clorinde zu herrlicher Blüte aufgegangen. Das Musikalische, der Ausdruck der Empfindung, ist Tasso's Stärke im Unterschied von der plastischen Anschaulichkeit der Antike.

Trissino mit der Befreiung Italiens von den Gothen, Oliviero mit seiner Allemana, der Schilderung des Schmalkaldischen Bundes und seines Kriegs gegen Karl V., waren Tasso mit misrathenen Versuchen vorausgegangen; statt die Poesie der Geschichte zu erfassen, verzierten sie die Thatsachen mit allerhand mythologischen oder allegorischen Schnörkeln und üppigen Liebesabenteuern. Auch Ercilla schildert zwar in seiner Araucana mit Hochachtung die Tapferkeit und den Freiheitssinn der Wilden und flicht seine eigenen Erlebnisse mit ihnen glücklich ein; aber leider läßt er die

Indianer wie spanische Granden oder wie Artusritter reden, und die Schilderung der beliebten Feengärten an die Stelle der tropischen Natur treten. Besser gelang es dem Portugiesen Camoens um Vasco de Gama und seine Seefahrt nach Ostindien alle bedeutenden Männer und Thaten seines Volks zu gruppiren, mit warmem Vaterlandsgefühl ein Nationalgedicht zu schaffen und aus eigenen Erlebnissen namentlich den Kampf des Menschen mit dem Weltmeer wie die Bilder der südlichen, morgenländischen Natur wahr und schön darzustellen. Ein männlich ernster Sinn hält ihn selbst in Drangsalen und schwermüthigen Lebensbetrachtungen aufrecht, und wenn auch die Erzählung der portugiesischen Geschichte, die Vasco dem Herrscher der Insel Melinda macht, uns trocken anmuthet, so erscheint das dem Portugiesen anders, der hier den Herzensantheil für die Sache mitbringt, und wo der Stoff es gestattet wird die Dichtung auch da schwungvoll und ergreifend. Camoens ist größer als Tasso in der Poesie der Weltgeschichte, Tasso übertrifft ihn an romantischem Reiz der Herzensgeschichten; wenn bei Camoens einmal bei Meeresstille eine solche vorgetragen wird, so freut man sich daß der Sturm, der nun prächtig geschildert wird, ihr ein Ende macht. Den historischen Kern glaubt indeß auch Camoens mit antiker Mythologie schmücken zu sollen. Auf der eingeschlagenen Bahn ging Voltaire weiter. Ihm fehlte der Naturlaut der Empfindung wie die lebendige Anschauung und Anschaulichkeit, die dem Epiker eignen; die verständige Mache war aber sein Erbtheil; er war weder ein großer Denker noch Dichter, aber ein schriftstellerisches Talent vom ersten Rang. Die mittelalterliche Poesie war vergessen. Frankreich schien kein Epos zu haben, das doch zur Ehre einer Nation gehörte, und so wollte der junge Voltaire diesen Kranz für sich und das Vaterland erringen. Mit glücklichem Griff wählte er den König der Frankreich aus den Wirren des Bürgerkriegs geeinigt und ein Liebling des Volks war, „der Sieger und Vater seiner Unterthanen". Die Aeneide und die Pharsalia sind auch seine antiken Vorbilder; mit Tasso und Camoens wetteifernd erreicht er weder den romantischen Zauber des einen, noch das blühende historische Colorit des andern. An Vergil erinnert der Seesturm, die verlassene Geliebte, die Weissagung der Zukunft, die eingelegte Erzählung von der Bartholomäusnacht, an Lucan die Freiheitsliebe, die philosophische Betrachtung, der Contrast von Guise und Heinrich III. Aber Voltaire weiß nicht die Sitte, die Lebens-

und Denkweise der Reformationszeit zur Atmosphäre seines Gedichts zu machen, vielmehr trägt er lehrhaft Newton's Weltansicht vor, und streitet für die Aufklärung des 18. Jahrhunderts. Er entsagt den Göttern des Olymp, aber statt sie durch den Glauben des Volks zu ersetzen und das göttliche Walten im Gemüth der Menschen wie im Geschick des Volks zu offenbaren, erfindet er die Allegorien der Zwietracht, des Fanatismus, der Liebe, die er neben die Handlung stellt und frostig beschreibt, statt sie in den Charakteren und Leidenschaften der Menschen zu individualisiren. Aber das Werk ist in gebildeter Sprache geschickt gemacht und entsprach dem nüchternen Sinn seiner Zeit; es ist ein Ausdruck von Voltaire's Geist, doch der ist nicht Eins mit dem Stoff.

Sollen wir die Hoffnung aufgeben große Thaten der Weltgeschichte und die Geisteshelden der Menschheit episch dargestellt zu sehen? Schiller war seiner Natur nach zu wenig Epiker, doch trug er sich einmal mit dem Plan Friedrich den Großen zu besingen, und was er darüber an Körner schrieb das liest sich wie eine Darstellung der Gesetze und Forderungen die ein echter Dichter auf dem Feld des Geschichtsepos zu erfüllen hat. Körner äußerte in einem Brief vom 14. October 1788: „Ich hatte einen flüchtigen Einfall ob ein episches Gedicht auf Friedrich keine Arbeit für dich wäre. Versteht sich ohne die conventionellen Schnörkel von Feerei und allegorischem Wesen. Auch könntest du etwas anderes an der Stelle der Hexameter brauchen. Sollte diese Gattung der Dichtkunst keiner Verbesserung, keiner Anwendung auf solchen Gegenstand fähig sein? Das Begeisternde aus der Geschichte eines solchen Mannes in einen kleinen Raum zusammengedrängt, mit möglichster Pracht der Diction und des Wohlklangs dargestellt, mit Schilderungen der Phantasie aus der verschönerten wirklichen Welt durchwebt (wie die Episoden in Thomson's Jahreszeiten), sollte dies nicht ein interessantes Kunstwerk geben?" — Schiller antwortet: „Deine Idee zu dem epischen Gedicht ist gar nicht zu verwerfen, nur kommt sie sechs bis acht Jahre für mich zu früh. Alle Schwierigkeiten die von der so nahen Modernität dieses Sujets entstehen und die anscheinende Unverträglichkeit des epischen Tons mit einem gleichzeitigen Gegenstand würden mich so sehr nicht schrecken; im Gegentheil, es wäre eines Kopfes würdig sie zu bestehen und zu überwinden." Gewiß: der echte Epiker ist ja der Mund seines Volks und seiner Zeit, das Leben gibt ihm

den Stoff, und da wird das gegenwärtige allerdings eine etwas andere Form bedingen als das heroische, das mittelalterliche. Schiller kam am 10. März 1789 auf den Gedanken zurück: „Deine Idee ein episches Gedicht aus einer merkwürdigen Action Friedrich's II. zu machen fängt an sich bei mir zu verklären; ich glaube daß es noch dahin kommen wird sie zu realisiren. Ein tiefes Studium unserer Zeit und ein ebenso tiefes Studium Homer's werden mich dazu geschickt machen. Ein episches Gedicht im 18. Jahrhundert muß ein ganz anderes Ding sein als eins in der Kindheit der Welt, und eben das ist's was mich an dieser Idee so anzieht — unsere Sitten, der feinste Duft unserer Philosophie, unsere Verfassungen, Häuslichkeit, Künste, kurz alles muß auf eine ungezwungene Art darin niedergelegt werden und in einer schönen harmonischen Einheit leben, sowie in der Iliade alle Zweige der griechischen Cultur anschaulich leben. Ich bin auch gar nicht abgeneigt mir eine Maschinerie dazu zu erfinden. Denn ich möchte und muß auch alle Forderungen, die man an den epischen Dichter von Seiten der Form macht, haarscharf erfüllen. Man ist einmal so eigensinnig einem Kunstwerk Classicität abzusprechen, wenn seine Gattung nicht aufs Bestimmteste entschieden ist. Diese Maschinerie aber, die bei einem modernen Stoff in einem so prosaischen Zeitalter die größte Schwierigkeit zu haben scheint, kann das Interesse in einem hohen Grad erhöhen, wenn sie eben diesem modernen Geist angepaßt wird.“ — Ich habe es früher betont: das Zusammenwirken des Göttlichen und Menschlichen bei allem Großen in der Weltgeschichte ist die Idee welche Homer durch das Erscheinen seiner Götter und ihr Eingreifen in die Handlung sinnlich plastisch veranschaulicht; die äußerliche Nachahmung in einer Zeit die an jene Götter nicht mehr glaubt ist verwerflich, und macht eben das poetisch Wahre zur Maschinerie. Ebenso das Hereinziehen der Feen- und Elfenwelt, ebenso die Allegorien. Dagegen erklärte sich auch Körner. Viel richtiger war in religiösen Epen die Verwerthung der christlichen Vorstellungen von Himmel und Hölle, von Engeln und Teufeln; Dante, Milton, Klopstock glaubten daran und behandelten sie doch frei, gerade wie Homer. Aber in der aufgeklärten Atmosphäre Friedrich's, Voltaire's, Lessing's würden sie sich seltsam ausnehmen. Da müßte das Göttliche als das Innerliche in der Seele und als die in den Ereignissen wirkende Vorsehung offenbar werden, Personen im Werk selbst müßten auf Gottes

Walten hinweisen; der Sieg der sittlichen Weltordnung ist für uns die poetische Gerechtigkeit, die wir nicht missen können. Geistige Wunder treten an die Stelle der äußerlichen, die Tiefe des Gemüths soll erschlossen, die erleuchtende, erziehende Macht des Ewigen darin enthüllt werden; im Verlauf anziehender spannender Begebenheiten, in der Lösung der aus den Charakteren fließenden Verwickelungen soll über das Wollen und Verstehen der Individuen hinaus ein Höheres und Besseres sich entbinden, und darin die Gerechtigkeit und Gnade des Alldurchwaltenden erkannt werden, wie Joseph zu seinen Brüdern sagt: „Ihr gedachtet es böse zu machen, aber Gott hat es gut gemacht.“ Ihren Leidenschaften und persönlichen Interessen folgend erscheinen die Individuen zugleich als Organe für den Zweck der Geschichte, ohne ihr Wissen, ja wider ihren Willen, und der bricht am Ende den Lorber des Siegs der mit Einsicht und Muth den göttlichen Weltplan ausführt.

Schiller fährt fort: „Welches Metrum ich dazu wählen würde? Kein anderes als ottave rime. Wie angenehm müßte der Ernst, das Erhabene in so leichten Versen spielen! Wie sehr der epische Gehalt durch die weiche sanfte Form schöner Reime gewinnen! Singen muß man es können wie die griechischen Bauern die Iliade, wie die Gondolieri in Venedig die Stanzen aus dem befreiten Jerusalem.“ Die volksthümliche Form des Reims, da bin ich einverstanden; auch die Octave kann bei uns elastisch und mannichfach behandelt werden, das haben Uhland und Heyse in poetischen Erzählungen gezeigt; Schiller hätte wol seine Verse wie in der Vergilübersetzung frei gebildet. Er schließt: „Auch über die Epoche aus Friedrich's Leben, die ich wählen würde, habe ich nachgedacht. Ich hätte gern eine unglückliche Situation, welche seinen Geist unendlich poetischer entwickeln läßt. Die Schlacht bei Kollin und der vorhergehende Sieg bei Prag zum Beispiel, oder die traurige Constellation vor dem Tode der Kaiserin Elisabeth, die sich dann so glücklich und so romantisch durch ihren Tod löst.“ (Roßbach, Uebermuth, Bedrängniß, Sieg bei Leuthen, das würde mir das Geeignetste scheinen!) „Ich würde darum immer sein ganzes Leben und sein Jahrhundert anschauen lassen; es gibt hier kein besseres Muster als die Iliade. Homer z. B. macht eine charakteristische Enumeration der verbündeten Griechen und der troianischen Bundesvölker. Wie interessant müßte es sein die europäischen Hauptnationen, ihr Nationalgepräge, ihre

Verfassungen, und in sechs bis acht Versen ihre Geschichte anschauend darzustellen! Welches Interesse für die jetzige Zeit! Statistik, Handel, Landescultur, Religion, Gesetzgebung: alles dies könnte oft mit drei Worten lebendig dargestellt werden. Der deutsche Reichstag, das Parlament in England, das Conclave in Rom! Ein schönes Denkmal würde auch Voltaire darin erhalten. Was es mir auch kosten möchte, ich würde den freien Denker vorzüglich darin in Glorie stellen, und das ganze Gedicht müßte dieses Gepräge tragen."

Das Volksthümliche des Stoffs und der Form, das Abbild des gesammten Weltzustands ist von Schiller ebenso richtig gefordert, wie eine besondere Begebenheit als Haupthandlung, in deren Verlauf sich vieles einflechten läßt, während sie doch das Herrschende bleibt. Es ist ja gerade echt episch die Vergangenheit an geeigneter Stelle, wo sie fortwirkendes Motiv für die Gegenwart ist, erzählend hereinzuziehen. Dagegen mußte es mislingen die mehreren Jahrhunderte der Völkerwanderung im fortlaufenden Bericht zum Gegenstand eines Epos zu machen. Prächtige Bilder, wie sie vor seiner Phantasie aufflammten, bald die dichterische Verherrlichung eines wirklichen Ereignisses, bald eine freierfundene symbolisch bedeutsame Scene, gab Lingg, und hätte es dabei sollen bewenden lassen, statt dazwischen eine mühsam versificirte Chronik einzuschalten; die kommenden Geschlechter werden jene echten Perlen aus der gläsernen Umgebung lösen, und sich dann ihrer rein erfreuen. — Dem modernen Schlachtbild ist Scherenberg mit massenbewältigender Energie überraschend gerecht geworden; sein Waterloo, sein Leuthen sind großartige Ansätze zu echt historischer Epik. Robert Hammerling that in seinem König von Sion einen guten Griff und fing mit den ersten Gesängen vortrefflich an, wich dann aber auf unnöthige Weise von der bekannten Geschichte der Wiedertäufer ab und gefiel sich im Sinnenreiz; die Dichtung verdiente eine neue Durcharbeitung.

Zwar nicht in einem weltgeschichtlichen Ereigniß als solchem, wol aber in der durch ein solches bedingten Familienangelegenheit hat Goethe ein dem Umfang nach kleines, dem Gehalt und der künstlerischen Vollendung nach großes und meisterhaftes Epos geschaffen. Die schlichte Erzählung, die ihm eine Altmühler Chronik von auswandernden Salzburgern bot, verlegte er in die eigene Zeit, konnte so das deutsche Leben derselben unmittelbar abspiegeln, und

gab dem Bürgerhaus die Rheinlandschaft zum Hintergrunde, sowie die französische Revolution dem Familiengemälde. Er zeichnete einen kleinen Kreis typischer Charaktere, und motivirte durch sie die Handlung, indem er in derselben zugleich das Walten der Vorsehung offenbarte; was an Glanz und Umfang der Begebenheiten in Bezug auf das heroische Epos diesem bürgerlichen abging das ersetzte er durch Tiefe und Reichthum der Betrachtung, durch die er darstellend und denkend zugleich die großen Fragen der Menschheit löste: wie Dauer und Wechsel, weltoffene Beweglichkeit und festes Beharren auf der Innerlichkeit der Gesinnung zum Heil des Einzelnen und zum Fortschritt des Ganzen zu vereinigen sind. Dabei erfüllt Goethe mit ebenso viel unbewußter Genialität wie künstlerischem Verständniß, das er im Studium Homer's gewonnen, die Gesetze der epischen Poesie so völlig und rein, daß W. von Humboldt sie an Hermann und Dorothea entwickeln konnte. Den deutschen Stoff in die antike Form nicht etwa hineinzugießen, sondern sie ihn sich anorganisiren zu lassen, sie dadurch selbst ganz heimisch zu machen, das ist hier in einer Weise wie bei keiner andern Nation erreicht.

Auch das religiöse Epos, die dichterische Behandlung biblischer Stoffe können wir an das historische anreihen. Gerade die Germanen suchten sich das Christenthum dadurch anzueignen daß sie alt- und neutestamentliche Erzählungen in die Form und Sprache des vaterländischen Heldengesangs übertrugen und die alten Bilder von Schöpfung und Weltuntergang mit den morgenländischen Mythen verschmolzen. Cädmon bei den Sachsen in England, der Dichter des Heliand (Heiland) bei den Sachsen in Deutschland stehen hier voran. Wie dieser das Leben Jesu aus den Evangelien zusammengefügt, und Christus, den König der Wahrheit, wie einen germanischen Volkskönig für das Volk sich opfern und siegreich auferstehen läßt, das mußte verbunden mit den herrlichen Sprüchen und Parabeln einen mächtigen Eindruck auf ein Geschlecht machen das dies alles in solcher Weise erst kennen lernte. Aber die alten Dichter selbst folgen streng der Ueberlieferung ohne etwas zu erfinden oder den Stoff frei organisiren zu wollen. Das war anders bei den beiden neuern Dichtern Englands und Deutschlands, welche nach der Schulung durch die Antike, nach den Vorarbeiten lateinischer Poeten der Renaissance der eine Schöpfung und Sündenfall, der andere die Erlösung durch den Tod Jesu besangen. Nach dem Vorbild der Alten beschränken sie

den Stoff auf den Zeitraum weniger Tage, und mit schöpferischer Phantasie geben sie im Anschluß an die biblische Auffassung ein ausführliches Bild von Himmel und Hölle, wie sie die Erde in ihrer Mitte und ihren Conflict in der Menschheit haben. Milton im verlorenen Paradies ist männlicher, anschaulicher, selbst reicher, indem er nicht blos den Fall der Engel und die Schöpfung durch Gabriel den ersten Menschen berichten, sondern den aus dem Paradies Vertriebenen auch den Blick in die zukünftige Geschichte eröffnen läßt. Er ist dabei didaktisch, er will ausdrücklich „die Wege Gottes dieser Welt erklären, rechtfertigen die ewige Vorsehung"; er dichtet eine Theodicee, ehe Leibniz als Philosoph sie schreibt, und wir können in dieser Hinsicht auch an den Hiob und die göttliche Komödie sein Werk als Gedankenepos anreihen. Aber die Erzählung, das liebliche Idyll des Paradieses und die schauerliche Größe Satan's und des Höllenparlaments lassen doch die Handlung der Betrachtung voranstehen. Klopstock dagegen in seinem Messias ist weicher, lyrischer; dem thatenreichen Freiheitstrotz von Milton's Satan stellt er den weinenden Abadonna gegenüber, der sich nach dem Himmel aus der Hölle zurücksehnt. Klopstock's eigene Empfindung und der Erguß von Gefühlen überwiegt die Handlung, und er hat es nicht vermocht das damalige Judäa, das römische Weltreich, das Heidenthum, die Bildung und Weisheit der Griechen mit der Verkündigung des Evangeliums am See Genezareth in Contrast zu stellen, und so die Weltlage anschaulich zu machen. Ebenso überwiegt das Dogmatische, ohne daß Klopstock es philosophisch bewältigte, allzusehr das Historische in Christus selbst. Die Messiade ist ein elegischer Hymnus, kein Epos geworden. Die an Klopstock sich anreihende seraphische Dichtung hat keine Bedeutung für die Weltliteratur. Mehr Berücksichtigung verdienen die Versuche an den ewigen Juden der Sage eine religiösphilosophische Betrachtung der Weltgeschichte zu knüpfen, wie Mosen und S. Heller gethan. Es ist überhaupt der Poesie noch nicht gelungen in der dichterischen Darstellung von Jesus sich der bildnerischen Leonardo da Vinci's, Rafael's, Michel Angelo's, Tizian's und Dürer's oder der musikalischen Bach's und Händel's ebenbürtig zu erweisen.

Im Gegensatz zu dem tiefsinnigen Ernst des religiösen Epos steht das komische. Zwar sagt Vischer: „Es gibt kein komisches Epos." Allein dem stehen die Thatsachen gegenüber, von der Jobsiade zu schweigen, die im ganzen zu gedehnt doch an köstlichen

Momenten reich ist, jene genialen Dichtungen Frankreichs und Englands, Voltaire's Pucelle und Byron's Don Juan, in Deutschland in kleinerm Maße Heine's Atta Troll und Wintermärchen. Schade daß dieser nicht, wie er vorhatte, den Eulenspiegel schrieb und ihn aus dem Handwerksburschenton heraus zum heitern Weltbild unserer Zeit ebenso emporhob wie Goethe mit den Zauberschwänken in der Tragödie von Faust gethan. Warum soll der Epiker, wie er einerseits dem Ernst des Lebens und dem Großen und Edeln sich zuwendet, nicht auch andererseits den Verkehrtheiten und Lächerlichkeiten der Welt einen Spiegel vorhalten, und indem er sie in ihrer Selbstauflösung zeigt, uns mit anmuthigem Scherz zur Heiterkeit der Kunst hinangeleiten? Allerdings wird der Dichter hier frei über dem Stoffe stehen, aber er kann denselben doch durchaus objectiv behandeln und mit echtem liebevollem Humor in den Thorheiten und Widersprüchen der Menschen zugleich einen idealen und wahren Kern hervorschimmern lassen, die komischen Subjecte selbst dadurch daß ihre Lächerlichkeiten zu Tage treten, von denselben befreien. Cervantes hat zum Roman gegriffen, aber wie dem realistischen Prosalustspiel die idealistische poetische Komödie zur Seite steht, so glaube ich an die Zukunft eines humoristischen Epos, zu welchem da und dort die Ansätze bereits vorhanden sind. Ja wir können im Gebiet des Volksepos auf Reinecke Fuchs verweisen. Mittelalterlichen Schwank hat Anastasius Grün im Pfaffen von Kalenberg neugeschaffen, Schack einen Sohn unserer Zeit „durch alle Wetter" lustig hindurchgeführt.

Die Jobsiade Kortum's, philisterhaft breit wie sie ist, zieht doch in ihrem Holzschnittstil noch immer uns an. Das bunte Gemisch von Lüsternheit und Lästerung in Voltaire's Pucelle darf uns nicht abhalten den dichterischen Werth anzuerkennen. Den geschichtlichen Kern der Eroberung von Orleans umspann er wie Tasso mit Liebesepisoden, doch nicht sentimental pathetisch wie dieser, sondern witzig und spielend wie Ariost, und verwob eine Fülle satirischer Beziehungen auf die eigene Zeit in sein Werk; himmlische Heerscharen und höllische Dämonen bietet er auf um sich über beide und ihre gewöhnliche Verwendungsart lustig zu machen. Die stramme Bauerndirne, die ein Jahr lang im französischen Heer ihre Jungfernschaft bewahrt, steht im Contrast mit der „honetten reizenden Maitresse" Agnes Sorel, die immerdar zum sinnlichen Liebesgenuß kommt. So ist Voltaire in der Form

geschlossener wie Byron, der seinen Don Juan von Spanien nach Griechenland, ins türkische Serail und an den Hof Katharinen's von Rußland, dann in die vornehme Gesellschaft Englands führt, und ihn noch durch die deutsche empfindsame Wertherperiode in die französische Revolution geleiten wollte, wo er sein Gericht finden sollte. Das Werk ist ein satirischer Hohlspiegel für die Gebrechen der Zeit, nicht eine Verherrlichung des Lasters. Er selber singt und sagt nicht zuviel:

Mein Epos nimmt die Welt von allen Seiten
Und nimmt nichts aus. Dies Buch daher enthält
Ein Dickicht genialster Seltenheiten
Wie man kein zweites findet auf der Welt;
Auch ist das Bittre mit den Süßigkeiten
So zart vermischt daß es nicht leicht misfällt;
Es könnte bittrer sein, denn ich besinge
Ja alles und noch einige andere Dinge.

Dem Ruhm, der Liebe gleicht es sozusagen,
Ein immer wechselnd regellos Gedicht,
Das über Wüsteneien, Eis und Plagen
Hinfunkelt, ein gereimtes Nordpollicht.
Wer weiß was alle sind muß uns beklagen;
Trotz dessen hoff' ich daß nicht viel verbricht
Wer über alles lacht; denn, Hand aufs Herz,
Ist alles nicht am End' ein Puppenscherz?

Neben das Gemälde einer verlogenen, verschrobenen, verderbten Gesellschaft stellt Byron holdselige Bilder paradiesischer Schönheit und Reinheit, das Naturkind Haidee in der meerumrauschten Grotte, die sittig anmuthige Aurora Raby, „ein Rosenkelch bevor er sich entfaltet". Der wehevolle Grundton seiner Poesie klingt auch durch die kecken Späße, mit denen er Sachen und Persönlichkeiten muthig angreift; seine kriegerische Begeisterung für Menschenrecht und Menschenwohl adelt seine verwegene Laune; doch fehlt ihm jene milde Versöhnung des Humors, der auch an dem Verspotteten herzlich Antheil nimmt und in den Schwächen der Menschen die Kehrseite ihrer Tugenden aufweist. Er steht persönlich im Vordergrund wie Ariost, und läßt im bunten Wechsel mit Liebesabenteuern Schlacht und Belagerung, Sturm und Schiffbruch an uns vorüberziehen, indem er die Arabesken seiner Empfindungen und Betrachtungen um die Begebenheiten schlingt; er

schöpft immerdar aus dem Vollen, handhabt die Sprache wie ein Virtuose; wenn sein Witz das Entlegenste zusammenbindet, so fügt der Reim auch die widerspenstigsten Worte in überraschendem Gleichklang aneinander. So verhält er sich zu Voltaire wie Shakespeare zu Corneille und Molière; bei den Engländern der größere Lebensreichthum, die mannichfaltigere Charakterzeichnung, die übersprudelnde Genialität, bei den Franzosen der feinere Kunstverstand, die straffere Einheit des Plans und der Haupthandlung, neben dem frischen Naturwuchs die Schulung nach der Antike, die bewußtere Führung und Haltung.

In der Kunstdichtung tritt die poetische Erzählung an die Stelle der Rhapsodie. Auch sie nimmt gern den Stoff aus volksthümlicher Ueberlieferung oder knüpft sich an geschichtliche Persönlichkeiten. Sie hat die Aufgabe eine Seite des Lebens, eine Richtung des Geistes als idealen Gehalt in der Begebenheit erscheinen zu lassen, sie ersetzt durch wohlabgewogene Composition, durch geistvolle Auffassung und blühende Sprache die Bedeutung des Mythus und den Herzensantheil dessen dieser sicher ist, da das nationale Gefühl sich in ihm ausgeprägt hat. Der Dichter kann seine Individualität, seine Weltansicht freier hervortreten lassen; er wird durch den ernstern oder fröhlichern Ton, den er anschlägt, seine Stimmung kundgeben, die aber zugleich durch die Wahl des Stoffs sich diesem gemäß erweist. Wenn uns Musäus in Griechenland von Hero und Leander singt, wenn die morgenländischen Liebespaare, wenn im Mittelalter Aucassin und Nicolette in der Provence uns begegnen, so sehen wir die Innerlichkeit der Empfindung hervortreten und eine Brücke in das Gebiet der Lyrik schlagen; wir sehen die Gefahr für schwächere Dichter die epische Dürre der Erzählung mit lyrischem Wasser der Sentimentalität zu begießen, und müssen daran mahnen daß der Epiker stets den Ton der Erzählung einzuhalten hat.

In den Puranas der Inder überwiegt das religiöse Element, und die wunderbaren Begebenheiten werden zu Gleichnissen und Bildern wie das Göttliche in allem waltet. Auch die Perser von Nisami im 12. Jahrhundert an beginnen mit dem Lobe Gottes und des Propheten, gehen dann aber zur freien Gestaltung des menschlichen Geschicks fort. Chosru und Schirin, Medschnun und Leila schildern Glück und Leid der Liebe in wechselnden Begebenheiten, in einer Sprache die wie ein faltenreich wallendes, bunt-

gesticktes Gewand, das in der Sonne schillert, die Gestalten umfließt. Heft Peiger, die sieben Schönheitsgestalten, ist ein kunstvolles Geflecht von mehreren Erzählungen. Joseph und Potifar's Frau sind von mehreren Orientalen besungen; Suleika ist noch Jungfrau, im Traum hat sie den schönen Jussuf gesehen, der Aegyptens Vezier und ihr zum Gemahl bestimmt sei; der Werbung Potifar's folgt sie, und findet statt des erwarteten Jünglings einen abgelebten Greis; aber Jussuf, der Hebräersklave, ist in seinem Haus; als er endlich der Nächste nach dem König geworden, finden auch die Liebenden ihr Glück. Das Ganze ist zu redselig breit in conventionellem Bilderprunk erzählt. Knapper ist die romantische Erzählungsweise des Mittelalters, die bald an die Legende, bald an die Minne sich anknüpft, und im armen Heinrich diese durch gläubige Hingebung ihr Ziel finden läßt. Marie de France erzählt Stoffe bretonischer Volkslieder auf naiv zarte Weise. Meyer Helmbrecht zeigt uns den Bauerburschen, der adliges Wesen annimmt und aus dem Stegreif leben will; das gesunde Volksgefühl empört sich im Dichter Wilhelm dem Gärtner gegen den Verfall der vornehmen Gesellschaft, der ansteckend um sich greift. Rutebeuf schlägt in Frankreich bereits den Ton schalkhaften Witzes an, der lachend die Wahrheit sagt und spottend die Moral predigt. Doch übertraf Chaucer in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der Begründer der englischen Nationalliteratur, die Vorgänger durch den Reichthum der Erfindung und der Töne, indem er dem Schriftthum seines Volks die Richtung auf praktische Weltkenntniß, auf individuelle Charakterzeichnung, auf Mannichfaltigkeit des Dargestellten gab. Er vereinigt Männer und Weiber, den Mönch und den Ritter, den Gelehrten und den Koch, den Handwerker und den Büttel auf einer Wallfahrt, und in den Gesprächen, die sie führen, stehen sie mit eigenthümlicher Lebendigkeit vor uns, und umrahmen sie die Geschichten welche sie erzählen, Priesterlegenden, Volksschwänke, ritterlich romantische Liebesabenteuer, bald in kunstvollen Strophen, bald in Bänkelsängerweise, bald in fünffüßigen gereimten Jamben stets dem Inhalt gemäß vorgetragen, hier pathetisch, dort derbkomisch, ja manchmal die scholastische oder die höfische Stilart parodirend.

Das behagliche Geplauder, das sich mit Witz und Anmuth auch in Zweideutigkeiten und Schlüpfrigkeiten ergeht, hat in Lafontaine, Voltaire und Gregour bei den Franzosen, in Wieland

bei den Deutschen seine Vertreter gefunden, die manchmal die Grenze des Erlaubten überschreiten, zumeist aber im Innehalten derselben bei beständig drohendem Ueberschreiten einen prickelnden Reiz ausüben. Mit kräftigern Tönen und in ernsterer Weise als jene Salondichtung, die nur ergötzlich unterhalten will, rangen in England Scott und Byron um die Palme, indem sie sich das höhere Ziel einer tiefer ergreifenden Dichtung steckten. Walter Scott verwob in der Jungfrau vom See das romantisch Novellistische der Herzensgeschichte mit dem Geschick des Vaterlands im Kampf und in der Versöhnung von Britten und Schotten, und gab das Hochland und den prächtigen Loch Katrine seiner Erzählung zum Hintergrund. Walter Scott ist episch, bei Byron überwiegt die Gewalt der Leidenschaft und ihr Ausdruck die epische Entfaltung der Charaktere und Begebenheiten. Der Held trägt in der Regel die unheimliche Erinnerung an dunkle Thaten oder wehevolle Enttäuschungen in der Seele, und der Dichter begünstigte die Gerüchte über eigene Erlebnisse, welche die Lesewelt in seinen Gestalten und deren Begebenheiten suchte. Die Glut des Gefühls, der Reiz der Schilderung, die Prägnanz der Sprache sind stets gleich; am meisten Handlung haben der Corsar und Mazeppa; am meisten Stimmung Lara und Parisina. Byron's Einfluß war am wirksamsten auf die Slawen. Lermontoff und Puschkin geben ihren Nachbildungen den russischen Hintergrund, und schildern in einer Mischung von Zorn und Blasirtheit die Fäulniß vor der Reife, die lackirte Barbarei, „diese Welt voll Thoren, Laffen, verkäuflicher Gerechtigkeit, in Uniform gesteckter Affen, Auswürfe jeder Schlechtigkeit, Spione, frömmelnder Koketten, und Sklaven stolz auf ihre Ketten, — den Sumpf in dem sie alle baden". Klingt hier mehr der Ton des Don Juan nach, und vernehmen wir ihn auch in den Liebesabenteuern des Herrn Taddäus bei Mickiewicz, so erquickt der frischere Humor in der Schilderung von Land und Leuten, während die trauernde und grollende Vaterlandsliebe des Polen das patriotische Opfer des Lebens fürs Vaterland in den tropischen Erzählungen von Konrad Wallenrod, von Gracyna feierte. In Frankreich suchte Alfred de Musset in den poetischen Erzählungen Byron mit grellen Empfindungen und im Wechsel von hingebendem Gefühl und bitterm Hohn zu überbieten; er hat aber Besseres als Lyriker geleistet.

Einen volksthümlichen Stoff für die Gegenwart neu zu be-

handeln ist mit dem größten Erfolg dem Schotten Makpherson und dem Schweden Tegnér gelungen. Erfolg soll hier indeß zunächst nicht den innern Werth, sondern die Aufnahme bei den Zeitgenossen im In- und Ausland bedeuten. War schon die Volks- und Bardenpoesie der Kelten in Irland zur Todtenklage über das Volk, seine Macht und Freiheit geworden, so griff im 18. Jahrhundert Makpherson nach den Trümmern der Finsage in der schottischen Ueberlieferung um dem Sohn und Barden des Helden jene Gesänge in den Mund zu legen, die den jungen Goethe wie den jungen Napoleon bezauberten. Der Dichter war ein Genoß der Thomson und Young, er stellte mit ihnen den überquellenden Erguß eigenen Gefühls an die Stelle französischer Regelrichtigkeit und gemachter Empfindungen, und ließ genialer als beide die Natursentimentalität des einen, die brütende Schwermuth des andern sich nicht in Betrachtungen und Schilderungen haltlos ergehen, vielmehr knüpfte er sie an die alten Sagengestalten, an das schottische Hochland, an den Untergang des Heldenthums. Indeß die Personen bleiben, ohne charakterische Individualisirung, ohne plastische Klarheit, eigentlich nur Namen und gleichen den Geisterschatten und Nebelgebilden auf der Heide im Mondschein; die Erzählung kommt zu keiner Deutlichkeit, sie schreitet zu wenig sichtbar voran, die melancholische Stimmung und ihre Lyrik lagert sich schwer über die Begebenheiten, und statt einfacher Naturlaute hören wir eine gebildete, ja vornehme Sprache in seltsamer Verschwommenheit. Aber der Dichter hatte es verstanden die Nachklänge der Volkspoesie, die er in der Jugend vernommen, mit dem eigenen Fühlen und Denken zu verschmelzen, die weltschmerzliche Wehmuth seiner Zeit an die Klage um Heldentod und Volksnoth anzuknüpfen, die den Grundton so vieler Bardenlieder bildet; er bot mehr Elegien als Entwickelung von Ereignissen, und ließ dann wieder eine tiefsinnige Weisheit die Klage versöhnend mildern, im melodischen Erguß das Leid sich beruhigen. Die Mitte des 18. Jahrhunderts vermißte bei Makpherson so wenig wie bei Klopstock die epische Anschaulichkeit, und schwelgte in dem musikalischen Auf- und Abwogen der Seele; sie vergaß die nebelhafte Zeichnung über dem harmonischen Colorit, über der ahnungsvollen Beleuchtung, und der Aufklärung gefiel die Abwesenheit aller Mythologie und ihr Ersatz durch Schattenbilder jenseitiger Geistigkeit.

Tegnér hatte eine viel bestimmtere Sage, eine viel klarere Kenntniß der Vorzeit zum Ausgangspunkt. Die feste Führung

und der gleichmäßige Ton des Epos lockert und löst sich allerdings in einem Kranz anziehender Einzelbilder, die in den mannichfachsten Formen, selbst in lyrischen Ergüssen und dramatischen Scenen an uns vorüberziehen, aber ein edler Sinn, ein harmonisches Gemüth hat die eigene Milde über die nordische Frithjofsage versöhnend ausgebreitet. Frithjof baut den Baldurtempel wieder auf, den er im Uebermuth der Jugend geschändet und verbrannt hat, und er, der Bauernsohn, gewinnt durch seine Thaten die geliebte Königstochter, nachdem er sich selbst überwunden hat. Einheitlicher, in den Formen des mittelalterlich deutschen epischen Gesangs hat Simrock meisterlich — so wenig ihm das Amelungenlied als Ganzes gelang — die Wielandsage, sowie Hertz Hugdietrich's Brautfahrt behandelt.

Die neuere Kunstdichtung hat auf dem von der Wissenschaft gelegten Grund und kraft des objectiven historischen Sinns der Gegenwart, welcher der Eigenart fremder Bildung und Sitte gerecht wird, solche auch in poetischen Erzählungen wiedergegeben, während frühere Jahrhunderte alles in das Licht ihrer Tage rückten, und die ritterlichen Dichter die Aeneide, den Troianerkrieg in die eigene Ritterlichkeit einkleideten, travestirten. So führte Thomas Moore in der Lala Rook nach dem Orient; so gab Heyse in der Thekla einem Seelengemälde altchristlicher Stimmung den Hintergrund kleinasiatischen Heidenthums mit seinem Götzendienst wie seiner Philosophie, und zeigte daß wir nicht zu viel gefordert, wenn wir in Klopstock's Messias solche Veranschaulichung der Weltlage, der Geisteszustände vermißten; und derselbe Dichter ließ uns in seinem Raphael den Zauber der Renaissance, den Hauch ihrer Lebensschönheit genießen, dort des antiken Hexameters, hier des Reims gleich mächtig, während die Hochzeitsreise uns ein ganz modernes Lebensbild enthüllt. Nicolaus Lenau schloß sich in den Albigensern, im Savonarola enger an die Geschichte an, ähnlich wie Schack in seinen sinnigen Episoden, die namentlich Leben und Werke italienischer Maler deuten. Die Amaranth von Redwitz hat lyrischen Reiz, vermochte aber nicht aus dem Zweifel zur Ueberwindung, zur Versöhnung von Glauben und Wissen durchzudringen, während der Dichter dies im Odilo besser erreichte, aber zuviel gereimte Biographie neben ergreifenden Scenen gab, und die Betrachtung vorwalten ließ, die als des Lebens Höchstes die Liebe in mannichfacher Wendung feiert.

Das ursprüngliche Einzellied im epischen Volksgesang findet sein Gegenbild an der epischen Ballade; die lyrische werden wir an geeigneter Stelle ins Auge fassen und dort die Vergleichung weiter führen. Niemand wird den guten Kameraden, der Wirthin Töchterlein Uhland's episch nennen, niemand Graf Eberhart den Greiner anders bezeichnen. Auch hier finden wir den Volksmund thätig, sehen die Geschichte sich im Volksgeist spiegeln und dichterische Gestalt gewinnen. In dieser Beziehung haben wir Serbiens, Spaniens, Englands bereits gedacht; Schweden und Dänemark schließen sich an, und Ereignisse des Privatlebens, besonders im Reich der Liebe, sind innig empfunden und ergreifend ausgedrückt. Als Kunstdichter stimmte Bürger bei uns den Volkston an, manchmal ins Bänkelsängerische verfallend, zumeist aber kühn und kraftvoll, vornehmlich im Tragischen, wie in der Lenore, in des Pfarrers Tochter von Taubenheim, dem wilden Jäger. Schiller erwies sich auch hier als Dichter der Idee, als Verherrlicher des Willens, als kunstgeübter Meister. Er erzählt vortrefflich, indem er die Handlung ins Enge zieht; das Volk begrüßt den Drachentödter, wir vernehmen aus seinem Mund den Bericht wie die menschliche Ueberlegung die thierische Wildheit bezwungen, und nun bezwingt der Held noch sich selbst, den Drachen des gesetzübertretenden Eigenwillens in seiner Brust: die Gegensätze steigern sich und finden eine volle Versöhnung. Vor unsern Augen treibt das Gefühl der Ehre, der Liebe den Taucherjüngling nochmals in die Tiefe, ihre Schrecken zu bestehen, und die sind damit nur geschildert um die Herzensgröße des Helden ihnen gegenüber ins Licht zu stellen. Der muthig feste Blick des Ritters bändigt den Tiger und den Leuen, und diese Zusammenfassung des innern Wesens zum Wagniß auf Tod und Leben überhebt ihn nun über ein männerunwürdiges Minneschmachten. Die Freundestreue hält aus und besiegt die Räuber und das wilde Wetter; sie will das Leben lieber opfern als daß der Glaube an die Treue schiffbrüchig werde. Der Gesang der Erinnyen entreißt dem Mörder das Bekenntniß der Schuld und rächt den erschlagenen Sänger. Goethe, wo er episch erzählt wie in Gott und Bajadere, in der Braut von Korinth, im zurückkehrenden Grafen, läßt den glücklichen Ausgang in den beiden letztern Balladen nicht durch die selbstbewußte Ueberwindung im Gemüth der Bajadere oder des stolzen Schwiegersohns vorbereitet werden, sondern hier ist es eine günstige Wendung des Geschicks und dort die im Herzen erwachende

echte Liebe, was zum Heil führt; und gegenüber dem einseitigen Spiritualismus und der Askese, wie sie eine Richtung des Christenthums dem sinnenfreudigen Heidenthum entgegenstellte, macht sich das Recht der Natur in der Braut von Korinth geltend; wird die Geliebte dem Liebenden in den Flammen des Scheiterhaufens vereint, dann braucht sie nicht blutsaugerisch aus dem Grabe wiederzukommen, dann fliegt sie mit ihm den alten Göttern zu. Vielleicht zeigt sich die Macht und der Werth künstlerischer Behandlung nirgends bedeutender als in dieser Ballade, die den Stoff einer absurden oder doch gewöhnlichen Gespenstergeschichte so zum Träger eines historischen Gedankens vertieft, und in stilvoller Darstellung adelt. Wie die Schauer des Todes und die wonnige Liebeslust sich ineinander verweben, so ist das kosende Geflüster der beiden kurzen Verse von den voll austönenden, ernst getragenen eingerahmt. Da bewährt sich denn auch hier im Kleinen Goethe's Ausspruch: „Schiller predigte das Evangelium der Freiheit, ich wollte die Rechte der Natur bewahrt wissen.“

Weniger schwungvoll, der Weise der mittelalterlichen Volksdichtung näher hält sich Uhland in seinen epischen Balladen; der Schwerpunkt liegt mehr in den Thatsachen, in der sich vor uns entfaltenden Handlung als im Gedanken; die Sprache ist wie der Sinn des Dichters schlicht und edel.

Endlich haben wir noch dem Idyll und der Satire eine Stelle anzuweisen. Ersteres schildert die Vorzeit der heroischen Welt, ein Stillleben in welchem die Fragen des Geistes, die Kämpfe der Geschichte noch schlummern, oder sie schildert solch einfache, patriarchalische Zustände als Oasen in der civilisirten vielfach bewegten Zeit, nicht mit der Sentimentalität eines Geßner, sondern mit der Naivetät des Theokrit und Goethe (Alexis und Dora). Die Satire dagegen hält einer überbildeten, vermodernden Zeit den scharfgeschliffenen Spiegel vor, damit sie gleich dem Basilisken zu eigener Vernichtung sich darin erblicke. So war sie ein originales Product im Sittenverfall von Rom, und namentlich Horaz erscheint in ihr und den verwandten Briefen genial, wenn er lachend die Wahrheit sagt und Scherz und Ernst in glücklichem Humor verwebt. Sebastian Brandt versammelte die Thoren seiner Zeit im Narrenschiff. Der volksthümliche Epiker schaut das Ideal in der Wirklichkeit an, indem er diese in das Licht der Kunst rückt; der Idylliker wie der Satiriker findet die Schönheit in dem Culturleben nicht, indem dasselbe in seiner Zeit durch Sitten-

verderbniß oder philisterhafte Nüchternheit den Boden der Natur verlassen hat ohne eine harmonische Bildung zu erreichen oder durch eine große That sich zu bewähren. Da sehnt sich dann das Herz nach der verlorenen Natur, und sucht sie bei den Jägern, Hirten, Fischern, und findet sie auch wie Theokrit, oder wie Voß und Jean Paul im Schul- und Pfarrhaus auf dem Lande, oder in der Hütte des Gebirgbauern, wie Hebel, Kobell, Große. Voß schlug den rechten Ton an, indem er Menschen aus dem Volk reden ließ. Der Satiriker dagegen stellt das Ideal, das Seinsollende, dem Seienden seiner Tage mahnend und strafend gegenüber wie Juvenal, und drückt dem Laster das Brandmal auf die Stirn, oder zeigt das Verkehrte zugleich als das Thörichte, das durch die eigenen Widersprüche komisch wird, wie Horaz. In Deutschland hat die Satire gegen Pedanterie und Roheit wie gegen die Uebertreibungen der Mode einer bessern Zeit den Weg geebnet.

An die Satire grenzt die Parodie. Sie wird durch Kunstdichter veranlaßt deren eigene Weltanschauung und Bildung eine andere geworden als die des Stoffes und der Zeit welche sie besingen, die aber das Muster des Volksepos und namentlich seine Verflechtung der Götter- und Heldensage äußerlich nachahmen und auf ihr Werk übertragen. Dem kann man das witzige Gegenbild dadurch bereiten, daß man das Vorweltliche ganz in die Sitte und Redeweise der Gegenwart kleidet, es travestirt, wie Blumauer mit der Aeneide gethan. Oder man kann das heldenmäßige Pathos der Darstellung und die ganze himmlische Maschinerie auf kleine und ganz gewöhnliche Begebenheiten des Tages übertragen, wie Tassoni, Pope, Zachariä, Holberg. Sehr treffend sagt Prutz darüber: „Die Dinge wirken dabei nicht durch ihre Komik an sich, sondern erst durch ihre geflissentliche und unwahre Beziehung auf eine andere künstlich aufgebaute Welt. Der Widerspruch welcher aufgelöst werden soll ist kein natürlicher und ursprünglicher, sondern er wird erst künstlich um des Effects und der Auflösung willen geschaffen; mithin ist auch der Genuß kein reiner und naturgemäßer, sondern auch er wird erst durch die vorausgesetzte Kenntniß dessen bedingt woran der kleine und nichtige Stoff parodisch abgemessen werden soll.“

γ. Epische Dichtung in Prosa.

Wie uns das Reich der Dichtung nicht außerhalb des Reichs der Wahrheit liegt, wie wir in der Kunst nicht etwas Unreales, sondern den Kern und die Verklärung der Wirklichkeit erblicken, so galt uns das Heldengedicht als das entsprechende Idealbild der heroischen Jugendzeit der Völker, und wir erkannten wie es in ihr durch die im ganzen Volk erwachsene Sage seine Wurzel hat, im glücklichen Fall auch zugleich seine Vollendung findet. Wenn aber bei fortschreitender Cultur Geschichte, Philosophie und Religion die gemeinsame Wiege der Poesie verlassen, wenn die einzelnen Berufskreise des Lebens sich scheiden und begabte Individualitäten von der Substanz des Ganzen sich mehr und mehr lösen um ein möglichst freies Fürsichsein zu gewinnen, wenn das Gemüth nicht mehr harmlos im Glauben der Väter, sondern erst nach heißem Zweifelkampf in der eigenen Erkenntniß seinen Frieden hat, wenn das äußere Leben zu einer Sammlung rechtlicher Institutionen und feststehender Ordnungen wird, und ihm der jugendliche Sinn mit seinen Träumen und Hoffnungen gegenübersteht, sodaß beide erst zusammenkommen und sich versöhnen sollen: dann wird die Aufgabe des epischen Dichters eine andere; dann muß er im Besitze einer eigenen Weltansicht sein, die er den Stoff der Wirklichkeit mit frei erfindender Kraft organisiren läßt, dann muß er innerhalb der Welt selbst mehr das Reich des Herzens mit seiner Innerlichkeit oder die Kreise des privaten Daseins zum Gegenstande der Darstellung machen; dann muß der Prosa der Welt auch die Prosa der Sprache sich entsprechend anschmiegen, zumal der Dichter, der die Geschöpfe seiner eigenen Phantasie gestaltet, dem poetischen Leben derselben nothwendig den ganz realen Boden der Weltwirklichkeit zur Grundlage geben wird, um darin die Wahrheit seiner Idealgebilde zu bewähren. Die Poesie hat sich ins Gemüth geflüchtet, die Entwickelung der Individualität in einer vielfach widersprechenden prosaischen Welt verlangt nun ihre künstlerische Wiedergeburt, und diese ist der Roman.

Jean Paul sagt mit Recht daß der Roman vor allem romantisch sein müsse. Die Ideen der romantischen Welt, Ehre, Liebe, Freiheit, müssen ihn beseelen; in der Cultur soll durch ihn die Natur wiedergewonnen werden; in neuen Richtungen und Bildern des Lebens wollen wir die Schönheit wiederfinden, die der Mythus offenbart hatte, in wirklicher Lebensweisheit die Wahrheit, die er

ahnen ließ. Der Dichter darf den vielfach zerstückelten und scheinsamen Gestalten der Wirklichkeit nicht aus dem Wege gehen, vielmehr muß er die einfache, in ihnen verborgene Schönheit entschleiern und die Misverhältnisse komisch auflösen, indem auch der Geist, der in stolzer Selbstgenügsamkeit sich in seine eigene Welt hineinträumt und die Grenzen der Dinge überfliegt, seiner irdischen Bedürftigkeit und der harten Ecken und Kanten der Realität inne wird. So producirt die Totalität des Lebens als die Uebereinstimmung von Herz und Welt sich selbst in ironischer Weise, und die Weltanschauung des Dichters wird eine humoristische. Nicht blos auf das spannende Interesse der Situationen, sondern auf die Charaktere kommt es an, und auf die Idee, welche sie und die Begebenheiten durchdringt, sodaß Schicksal und Gemüth nach Novalis' tiefsinnigem Ausspruch als zwei verwandte Namen einer und derselben Sache erscheinen. Das ist ja eins der tiefsten Probleme: der geheimnißvolle Zusammenhang der Innen- und Außenwelt, die Art und Weise, wie die Zustände und Ereignisse, in die wir hingeboren sind und die uns begegnen, dem Kern unseres eigenen Wesens bald freundlich den Stoff zur Lebensgestaltung bieten, bald feindlich die Kraft zur Entfaltung nöthigen, die Art und Weise wie persönliche Eigenthümlichkeit in der Fülle des Mannichfaltigen das ihr Zusagende, das ihr Nothwendige findet, wie scheinbar unbedeutende oder fernliegende Umstände der Anlaß werden daß sie die naturgemäße Lebensstellung begründet oder erlangt. In Schiller's und Goethe's Leben findet der Kundige leicht diesen Zusammenhang von Gemüth, Begabung und Weltlage, und wer auf sein Schicksal achtet der kann einer Vorsehung unmittelbar durch Erfahrung gewiß werden. Goethe theilt uns aus Makarien's Archiv den Spruch mit: „Die Geheimnisse der Lebenspfade darf und kann man nicht offenbaren; es gibt Steine des Anstoßes über die ein jeder Wanderer stolpern muß; der Poet aber deutet auf die Stelle hin." So hat er darstellend jenes Problem in Wilhelm Meister's Lehrjahren uns veranschaulicht, die Lösung liegt in dem Einblick in den einen gemeinsamen Lebensgrund aller Dinge.

Der Dichter soll im Roman nicht erzählen wie der Historiker, der das Mitzutheilende als einen bereits fertigen Inhalt weiß, sondern die Sache muß sich vor den Augen des Lesers entwickeln und in den Situationen der Charakter sich selbst darstellen. Es ist richtig daß der Held des Romans keine besonders treibende

und wirkende Macht sein soll — Goethe sagt: unser Freund, nicht Held, von Wilhelm Meister —, sonst wird er dramatisch; in den unausweichlichen Umständen, im Lauf der Dinge steht er wie der Heros in seinem Weltzustand; aber die Umstände müssen etwas aus dem Menschen machen, die Außenwelt muß in das Gemüthsleben hineingeschlungen und durch dasselbe bestimmt werden; wir wollen in den Stand gesetzt sein die widerstreitenden Principien im Licht einer höhern Einheit und Ordnung zu sehen, mag nun das Herz tragisch an der Welt zerschellen oder sich mit ihr, sie selbst fortbildend und harmonisirend, versöhnen. Damit stimmt was Steinthal einmal bemerkt hat: „Das Drama führt vor die äußern Sinne, der Roman nur vor die innern Sinne. Darum wird der Geist vom Roman theils in schwächerer Abhängigkeit gehalten, theils zu größerer Selbstthätigkeit angeregt. Alle Kunst des Romans besteht nur darin das Gemeine so hinzustellen daß es sich dem Geist so wenig fühlbar wie möglich macht, das Ideale dagegen fortwährend in wirksam erregender Kraft zu erhalten, sodaß das Gemeine vom Idealen ununterbrochen zerschmolzen wird.“

Der Roman ist episch, er ladet zu ruhig heiterer Betrachtung ein, und stellt, wie Goethe selber äußert, vornehmlich Gesinnungen und Begebenheiten dar, während das Drama Charaktere durch Thaten veranschaulicht. Die Lebensweisheit des Dichters ersetzt die mythologische Grundlage des heroischen Volksgesangs, und die künstlerische Prosa den einheitlichen Vers; aber sie soll darum auch mit krystallinischer Klarheit die Welt spiegeln, dem Wechsel der Dinge mit freiem Rhythmus folgen und die Melodie der dichterisch gestimmten Seele leise nachklingen lassen; im Don Quixote und Wilhelm Meister ist dadurch ein Redezauber entzückender Art entstanden. Das Epos, welches von der Mythe den Stoff bereits idealisirt empfing, sodaß die Fülle des Lebens schon in typischen Gestalten und Geschicken verdichtet war, erhielt dadurch ein plastisches Gepräge; der Roman dagegen wird malerisch, weil er in die Breite der Wirklichkeit eingeht, und die Entwickelung der Gemüthszustände wie die Lage der Dinge specialisirt. Wir wollen auch hier nicht mit leidenschaftlicher Spannung zum Ausgang eilen, sondern jeden Moment in seiner Bedeutung erkennen. Gerade die Darstellung bildsamer Naturen verlangt die Stetigkeit der Entfaltung, die Betonung der vielen kleinen Bedingungen und Einflüsse des geselligen Lebens, die Darlegung wie bald im Kampf

mit ihnen und bald getragen von ihnen der Charakter allmählich sich formt, eine feste Weltanschauung sich gestaltet, läutert und bewährt. Wir leben nicht mehr als Gattungswesen in der Natur, sondern als eigenartige Persönlichkeiten in vielfältig vermittelten Culturverhältnissen; die Schilderung der gewöhnlichen und alltäglichen Verrichtungen würde uns ermüden, wenn sie mit derselben behaglichen Breite geschähe wie im antiken Epos; wo der Dichter sie berührt da verlangen wir daß er die besondere Gemüthslage oder die individuelle Weise der handelnden Gestalten darin erkennen lasse; so wird das äußerlich Prosaische wieder mit Innerlichkeit getränkt und dadurch anziehend oder erquicklich. Der auf das Geistige gerichtete Sinn der Neuzeit fordert die sorgfältige verständige Motivirung, die psychologische Zergliederung, die individualisirende Charakterzeichnung. Und der Romandichter schaut nicht zu verklärten Gestalten und Zuständen einer herrlichen Heroenzeit bewundernd empor, er schwebt vielmehr über einer vielfach zerstückten, anbrüchigen, widerspruchsvollen und mangelhaften Welt; er wird sie mit dem Auge der Liebe, mit milder Ironie betrachten, aber auch die Lächerlichkeit ihrer Schwächen und Verkehrtheiten entbinden; er wird sie mit dem Humor des Genremalers schildern, indem er die poetische Gerechtigkeit übt, welche im Weltlauf selbst die ewigen und göttlichen Gesetze, wie Vernunft und Gewissen sie fordern, künstlerisch zum Bewußtsein bringt. Durch Stimmung und Beleuchtung des Ganzen wird das Mannichfaltige wie in der Malerei auch im Roman in Einklang gebracht; die Contraste erhalten ihr Recht, die minder schöne, ja die häßliche Gestalt dient der edeln zur Folie, ein Farbenreiz umfließt auch die ungenügenden Formen und läßt sie in die coloristische Gesammtwirkung doch erfreulich einklingen.

Wie der Dichter gegenüber der Prosa der Verhältnisse die Poesie des Seelenlebens in der Geschichte des Herzens durch die Liebe, in den Kämpfen des Geistes und den Wundern des Gemüths erfaßt, so sucht der Roman wol auch für seine Helden die Oase einer naturwüchsigen Freiheit und individuellen Selbständigkeit innerhalb der Civilisation, wie sie im Räuber-, Vagabunden- und Künstlerleben erscheint, wo dann auch dem Abenteuerlichen der Boden bereitet ist und die Erfindung des Dichters sich leicht in spannenden Verwickelungen und stofflich anziehenden Ereignissen ergeht. Dunkele Thaten oder Geschicke, die sich lichten, Wiedererkennung der getrennten Verwandten, überraschende Zufälle, dies

„Romanhafte“ mag der Roman nicht entbehren, aber wo es allein herrscht da sinkt er zur bloßen Unterhaltungsliteratur herab, und hat nicht mehr Kunstwerth als wenn er zum Vehikel socialer Fragen, politischer, moralischer, religiöser Tendenzen gemacht wird, während er als poetisches Culturbild auch diesen eine Stelle gewährt: es kommt nur darauf an daß sie nicht als Doctrinen verhandelt, sondern in Charakteren und Thaten veranschaulicht werden, und es kommt darauf an daß der Dichter die Macht habe solche Probleme auch zu lösen und aus dem kritischen Zweifel nicht in den von ihm zerstörten Kinderglauben, nicht in die verlebten Zustände zurückfalle, sondern aus beiden Elementen eine höhere freie Weltanschauung, eine geläuterte, die Gegensätze überwindende Wahrheit entwickle. In der Erlösung der Gemüther, in der Lösung des Conflicts ist dann auch der Schluß des Romans gegeben, der immerhin seine Perspective in die Zukunft offen halten mag, ähnlich wie der Kampf von Herz und Welt durch eine innerhalb der bürgerlichen Verhältnisse gegründete Ehe sein Ziel findet. Im Anfang soll das Kommende wie im Keime Blatt und Blüte so entworfen sein daß wir von der Entfaltung überrascht und doch unsere Ahnungen befriedigt werden. Freytag hat das in Soll und Haben gezeigt.

Der historische Roman darf nicht die Geschichte mit der Dichtung äußerlich verbinden, sodaß diese zu einer Art von Arabeskenverzierung für jene würde, wie in den verfehlten Producten von Feßler und andern, sondern er wird die Sittenverhältnisse, die Lebensweise einer bestimmten Zeit zum Hintergrund oder zur Atmosphäre seiner Erfindungen machen, er wird niemals welthistorische Personen, die das strenge Recht der geschichtlichen Treue und Wahrheit auch fürs Einzelne in Anspruch nehmen, zu Hauptgestalten seiner Dichtung wählen, wol aber mögen sie ihrem Charakter gemäß bedingend eingreifen in das besondere, das private Leben, das unter den Flügeln ihres Genius sich entfaltet. Ich verweise auf Walter Scott, Rehfues und Manzoni, auf die Kronenwächter Achim von Arnim's, auf Gutzkow's Ritter vom Geist. Walter Scott ist ebenso vortrefflicher Charakterzeichner als Sittenschilderer, und zugleich Meister in der Erfindung und Organisation der Begebenheit.

Der historische Roman kann spätern Tagen etwas Aehnliches sein als in blühender Jugendzeit der Völker die epische Dichtung, wie Scheffel selbst sagt: „ein Stück nationaler Geschichte in der

Auffassung des Künstlers, der im gegebenen Raum eine Reihe Gestalten scharf gezeichnet und farbenhell vorüberführt, also daß im Leben, Ringen und Leiden des Einzelnen zugleich der Inhalt des Zeitraums sich wie zum Spiegelbild zusammenfaßt. Auf der Grundlage historischer Studien das Schöne und Darstellbare von Epoche zu Epoche umspannend darf der Roman auch wol verlangen als ebenbürtiger Bruder der Geschichte anerkannt zu werden, und wer ihn achselzuckend als das Werk willkürlicher und fälschender Laune zurückweisen wollte, der mag sich damit getrösten daß die Geschichte, wie sie bei uns geschrieben zu werden pflegt, eben auch nur eine herkömmliche Zusammenschmiedung von Wahrem und Falschem ist, der nur zuviel Schwerfälligkeit anklebt als daß sie es wie die Dichtung wagen darf ihre Lücken spielend zu ergänzen.“ Den historischen Rahmen aber und die frei erfundene Novelle, die selbstgeschaffenen Gestalten muß der Dichter auseinanderhalten; er darf die Geschichte nicht fälschen, was immer geschieht, wenn er die Staatsaction und die leitenden Männer der Zeit in den Vordergrund stellt und ihnen Gedanken, Motive, Abenteuer ansinnt die ihnen fremd waren. Gar leicht tritt an die Stelle der poetisch entwickelungsfähigen Idee, welche aus der Seele des Dichters stammt, der prosaische Vorsatz eine Sammlung wissenschaftlicher Resultate belletristisch zu verwerthen; aber dabei kommt dann die Dichtkunst wie die Wissenschaft doch zu kurz, und das äußerlich Stoffliche, das Aparte, Seltsame, Fernliegende des Materials wird vor dem Innerlichen betont, ja der modernen Empfindung wird ein ganz fremdes archäologisches Gewand angelegt.

Auf das Weltbild im Roman hat neuerdings Spielhagen am entschiedensten hingewiesen, wenn er schreibt: „daß es sich überall, wo die epische Phantasie waltet, schließlich gar nicht um den Menschen handelt wie er sich als Individuum darstellt, in dieser oder jener Situation, erfüllt von diesem oder jenem Gefühl, oder im Conflict mit einem andern Individuum als handelndes Wesen unter dem Druck dieser oder jener Leidenschaft, sondern vielmehr um die Menschheit, um den weitesten Ueberblick über die menschlichen Verhältnisse, um den tiefsten Einblick in die Gesetze welche das Menschenleben regieren, welche das Menschentreiben zu einem Kosmos machen.“ Gewiß, das gilt vom Volksepos und vom Roman; aber gerade jene besondern Situationen, Charaktere, Leidenschaften und Conflicte sind der Stoff für die poetische Erzählung oder die Novelle;

und die gehören doch auch zu den Gebilden der epischen Phantasie, und so wird man richtiger sagen daß dieselbe bald die Menschheit, bald den besondern Menschen im Auge habe, und danach die Kunstformen unterscheiden. Vortrefflich fügt Spielhagen hinzu: „Wenn wir es als die Aufgabe des Romandichters bezeichnen können das Leben so zu schildern daß es uns als ein Kosmos erscheint, der nach gewissen großen ewigen Gesetzen in sich und auf sich selbst ruht und sich selbst verbürgt, so muß er mit logischer und ästhetischer Nothwendigkeit aus diesen vielen Menschen einen aussondern, der gleichsam als der Repräsentant der ganzen Menschheit dasteht, und mit dessen Leben und Schicksalen er das Leben und die Schicksale anderer Menschen in eine Verbindung bringt, die in ihrer Innigkeit und Unabweisbarkeit ein Abbild und Typus der Solidarität der Menschengeschicke im Großen und Ganzen ist.“

Die Novelle verhält sich zum Roman wie die poetische Erzählung zum Epos; sie stellt einzelne Züge des menschlichen Herzens, einzelne Gedanken des menschlichen Lebens dar, bald in freierer Erfindung, bald mehr im Anschluß an die thatsächlichen Zustände. Sie kann dabei im Salon oder auf dem Dorfe spielen, einen historischen Hintergrund haben oder ohne eine bestimmte Cultur zu spiegeln das Seelenleben oder ein allgemein menschlich interessantes Ereigniß schildern. Der Name weist auf Tagesneuigkeit hin, auf merkwürdige Vorgänge die unsere Theilnahme erregen, und daraus folgt schon daß hier das Eigenartige zu seinem Rechte kommt, daß wenn der Roman ein Welt- und Culturbild gibt und ein allgemeines Grundgesetz des Lebens, eine Gewissensfrage der Menschheit im Ineinanderwirken verschiedener Charaktere und Lebenskreise erschöpfend darlegt, die Novelle ein besonderes psychologisches Problem oder einen ungewöhnlichen Verlauf der Dinge für sich abgrenzt, und dadurch so anziehend macht daß in den Wendungen des Gemüths und Schicksals das ursprünglich Angelegte, von welchem die Verwickelung der Verhältnisse abzulenken schien, doch als das innerlich Motivirte überraschend hervorbricht. Die krystallinisch klare Prosa der ältern Meister Boccaccio und Cervantes, Goethe und Tieck stimmt zu der epischen Ruhe, die sich des Thatsächlichen freut und die Verwickelung und Lösung äußerer Umstände sich vor unsern Augen vollziehen läßt; neuere Meister, wie Iwan Turgenjew und Paul Heyse, die uns in die geheimnißvollen Gemüthstiefen seltener oder doch sehr

entschieden ausgeprägter Individualitäten blicken lassen, und für das Außerordentliche die sorgfältigste Begründung durch Einzelzüge bedürfen, haben einen mehr lyrischen oder dramatischen Ton angeschlagen, und mit Recht sagt der letztere: „Thöricht wär' es Probleme die oft nur durch die zartesten Schattirungen, reizendes Helldunkel oder eine photographische Deutlichkeit unser Interesse gewinnen, in jener naiven Holzschnittmanier der alten Italiener oder mit den ungebrochenen Farben des großen Spaniers zu behandeln.“ Ueberall aber fordern wir mit ihm das deutlich abgerundete Grundmotiv, die starke Silhouette, die es möglich macht den Umriß der Geschichte in wenig Worte zusammenzufassen. „Wer, der im Boccaccio die Inhaltsangabe der 9. Novelle des 5. Tages liest: — Federigo degli Alberighi liebt ohne Gegenliebe zu finden; in ritterlicher Werbung verschwendet er all sein Habe und behält nur noch einen einzelnen Falken; diesen, da die von ihm geliebte Dame zufällig sein Haus besucht und er sonst nichts hat ihr ein Mahl zu bereiten, setzt er ihr bei Tische vor; sie erfährt was er gethan, ändert plötzlich ihren Sinn und belohnt seine Liebe indem sie ihn zum Herrn ihrer Hand und ihres Vermögens macht — wer erkennt nicht in diesen wenigen Zeilen alle Elemente einer rührenden und erfreulichen Novelle, in der das Schicksal zweier Menschen durch eine äußere Zufallswendung, die aber die Charaktere tiefer entwickelt, aufs Liebenswürdigste sich vollendet? Wer der diese einfachen Grundzüge einmal überblickt hat wird die kleine Fabel je wieder vergessen, zumal wenn er sie nun mit der ganzen Anmuth jenes im Ernst wie in der Schalkheit unvergleichlichen Meisters vorgetragen findet? Wir wiederholen es: eine so einfache Form wird sich nicht für jedes Thema unsers vielbrüchigen Culturlebens finden lassen; gleichwol könnte es aber nichts schaden, wenn der Erzähler bei dem innerlichsten oder reichsten Stoff sich zuerst fragen wollte wo der Falke sei, das Specifische das diese Geschichte von tausend andern unterscheidet.“

Die Novelle kann uns durch eine Stimmung fesseln welche nicht die unsere ist, sie kann der Erzählung eine Beleuchtung geben wie sie einem Abschnitte aus dem Ganzen gerade in dieser Abgrenzung eines eigenartigen Falles gemäß ist, ohne daß dieser Ton als der rechte für die Wirklichkeit überhaupt gelten soll. Anders ist es bei dem Roman. Er ist wie das heroische Epos seinem Begriff nach ein Weltbild, etwas Allgemeingültiges muß sein Centrum sein, das von mancherlei Gestaltengruppen umkreist wird,

das sich in verschiedenen Personen und Geschicken vielfarbig bricht aber reines, wahres Licht sein muß. Und gerade wenn der Dichter aus seinem Herzen heraus in freier Erfindung dies Weltbild schafft und seinen Gedanken mit Realität zu sättigen versteht, dann wird der Roman in dem andern Sinne historisch daß spätere Geschlechter aus ihm die Signatur der Zeit seines Entstehens erkennen. So sieht man im Don Quixote, im Tom Jones, im Wilhelm Meister, im Titan den Geist einer Periode des nationalen Lebens in poetischen Ziffern ausgedrückt, und der Culturhistoriker kann solche Werke nicht hoch genug anschlagen. Sie sind uns in der Mittagshöhe der Bildung wie das Volksepos in ihrer Morgenfrühe eine zwar nicht wirkliche aber wahre Geschichte.

Eine unerhörte Begebenheit glaubhaft erzählt — so formulirt Spielhagen ein Wort Goethe's zu Eckermann über die Novelle, und knüpft daran die Bemerkung, daß sie darum sich dem Dramatiker gern zum Stoff biete; es kommt freilich dann doch darauf an daß derselbe die Ereignisse durch die Charaktere, das Zufällige durch den Willen motivire. Der Roman, der ein Weltbild in ruhiger gleichmäßiger Darstellung des objectiven Lebens entwirft, eignet sich um so weniger zur Dramatisirung je voller er seinem Begriff entspricht und sein Kunstgesetz erfüllt. Nur roher Ungeschmack oder prosaische Phantasieträgheit möchte alles auch auf der Bühne sehen was beim Lesen wohlgefällt. Schriftsteller die eine Sache zugleich in beiden Formen als Roman und Schauspiel ausführen, wissen nicht was sie thun oder huldigen der Menge und Mode statt der Unsterblichkeit und der Reinheit der Kunst.

Das Märchen endlich, der letzte Ausläufer des Mythus, ist der Ausdruck der Kinderphantasie, welche alle Dinge in der Welt beseelt, aber mitten im phantastischen Spiel eine ewige Wahrheit und Gerechtigkeit ahnen läßt. Sinnig bemerkt Jakob Grimm: Es geht durch die Märchendichtung innerlich dieselbe Reinheit um deretwillen uns Kinder so wunderbar und selig erscheinen. Sie haben gleichsam dieselben bläulich weißen makellosen glänzenden Augen, die nicht mehr wachsen können, während die andern Glieder noch zart, schwach und zum Dienst der Erde ungeschult sind.

Der Prosa in der Kunstdichtung hat der Volksmund der Erzähler vorgearbeitet. Die Göttersage ist durch ihn zum Märchen geworden; die echten Volksmärchen der Arier wenigstens sind eine Umbildung derselben, in welcher aber nicht wie in der Sage der

Niederschlag auf Geschichtliches, die Localisirung an bestimmte Orte, die Anknüpfung an bestimmte Persönlichkeiten sich vollzog, vielmehr ganz abgesehen von Zeit und Ort das allgemein Menschliche festgehalten und mit dem Wechsel der Sitte, der Bildung das unverständlich Werdende allmählich umgebildet wird. Es war einmal... fängt das Märchen an; die Personen sind Prinz und Aschenbrödel, oder tragen ganz allgemeine Namen wie Hans und Grete, und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch. Aus dem Thron Odin's aber, von welchem aus er alle Dinge sieht, wird ein Stuhl im Himmel, auf den sich das Schneiderlein einmal setzt und übereifrig den Schemel nach einem alten Weib wirft, das eine Kleinigkeit von fremdem Gut einsteckt, während das Schneiderlein selber doch soviel Zeug in die Hölle fallen ließ ohne daß stets ein himmlisches Donnerwetter in sein Haus eingeschlagen; oder eine geheimnißvolle Thür geht auf und läßt in die Ferne schauen, ein Spiegel spricht der Königin vom Schneewittchen. Aus dem Schlafdorn Wodan's wird die Spindel, mit welcher das Königstöchterlein sich sticht, und in Schlummer versinkt; aus dem Flammenwall der Waberlohe eine Dornhecke, die der Königsohn durchschreitet und mit seinem Kuß die Geliebte erweckt. Wir haben nicht an einen Durchgang des Märchens durch die Heldensage zu denken; die haftet an den geschichtlichen Persönlichkeiten; der Mythus an sich wird seiner Naturbedeutung nach nicht mehr verstanden, die alten Götter sind einem neuen Glauben gewichen, während Züge von ihnen auf Jesus, Elias, die Apostel und Maria und auf den Teufel übergehen, und namentlich dieser mit seinem Hexensabbath nicht minder aus dem holden Gut der Göttermutter und Frühlingsgöttin und ihrer Maifahrt mit den Schwanjungfrauen, den lichten Wolken, in häßlicher Verzerrung ausgestattet wird, während Odin's Einherier in der Sage von der wilden Jagd an bestimmte Orte, wie Rodenstein und Schnellert im Odenwald gebunden erscheinen. Es ist die Kinderphantasie, die nun mit den alten Erinnerungen spielt, die nun gleich dem ursprünglichen mythenbildenden Bewußtsein alle Dinge beseelt und ihnen die eigene Sprache leiht, die sich an Raum und Zeit nicht bindet, aber in ganz leisen Umbildungen gleich dem Wandel der Sprache sich alles mundgerecht macht oder erhält. Aber der religiöse Ernst bleibt im Hintergrund des heitern bunten Spiels; die naive Ethik des Kindes verlangt die sittliche Weltordnung als poetische Gerechtigkeit, es würde ihm

nicht wohl bei der Erzählung, wenn nicht das Gute über das Böse den Sieg davon trüge, wenn nicht die verfolgte Unschuld gerettet, die erniedrigte, verzauberte Natur in ihren ursprünglichen Adel wieder eingesetzt würde. Berchta, die Leuchtende, die Göttin ist in der Sage zur Mutter Karl's des Großen geworden; die bayerische Prinzessin wird im Wald wiedergefunden und in der Müllerdirne der Reißmühle an der Würm erkannt; aber sie wird auch zur Genofeva, zur Gänsemagd. Die fürstliche Jungfrau aber bewährt dem Thier, das ihr eine Wohlthat erwiesen, ihre Dankbarkeit, und ihr Kuß entzaubert aus dem Froschkönig den holden Jüngling, wie ursprünglich der Frühling aus der Winternacht leuchtend hervortrat. Der reinen Anmuth des Guten in der Gestalt des Kindes steht das Böse als Hexe, Kobold, Zauberer oder neidischer Mensch gegenüber, und kann für einen Augenblick das Feld behalten, aber eine höhere Macht wird erlösend und beglückend ihre Gnade leuchten lassen; im dumpfen Sinn, in der äußerlichen Täppischkeit, im schalkhaften Leichtsinn aber waltet die Seelenunschuld und Seelengröße, die sich im Leid bewähren und enthüllen, und wenn das Leid uns zur Wehmuth und das Einfältige im Naiven wie die Fratzenhaftigkeit des Unholden oder seine Selbstzerstörung uns zum Lachen bringt, so geht der Humor uns auf in der Verwebung des Rührenden, das auch im Glück des Endes liegt, mit dem Lächerlichen, in der Darstellung des tiefen Sinns durch die seltsam phantastischen Wunder der Einbildungskraft, die nun kein Hinblick auf Naturvorgänge oder geschichtliche Ereignisse regelt, sondern die sich träumend frei ergeht. Wackernagel macht dabei die richtige Bemerkung: „Die Sage soll für wahrhafte Geschichte gelten, das Märchen verleugnet niemals daß es seinen Ursprung blos aus der Phantasie genommen; man glaubt es, nicht wie man die Sage glaubt, nicht durch einen Schein von äußerer Wahrheit betrogen, sondern gefangen durch die innere Wahrheit, durch den höhern Glanz der göttlichen Idee, der noch vom Mythus her an ihm haftet.“

Am treuherzigsten haben Jakob und Wilhelm Grimm in ihren schriftlichen Aufzeichnungen den schlichten Volkston getroffen; Perrault war in Frankreich vorangegangen und hatte hundert Jahre früher die keltische Feenwelt wie die fränkischen Erzählungen vom Aschenbrödel, Däumling und gestiefelten Kater aus dem Volksmund in die Literatur eingeführt und der Lust zum Fabuliren in

den Tagen aufklärender Verstandeskritik und vornehmer Classicität ihr Recht gewahrt. Musäus war ihm in Deutschland nachgefolgt, auch mit Humor erfinderisch. Unter den Kunstdichtern hat Brentano das Beste in der Märchenpoesie geleistet, wiewol gerade das Beste bei Brentano gewöhnlich Bruchstück geblieben; auch Andersen hat große Gunst gefunden, wiewol neben dem Sinnigen auch das Tendenziöse und Verzwickte zum Vorschein kommt und gar zu vieles gemacht erscheint. Es ist schwer vereinbar das Auge und die Einbildungskraft der Kindheit mit der Reflexion der reifern Bildung zu verbinden; das Allegorische tritt leicht an die Stelle des Symbolischen. Goethe ergriff vorhandene Sagenstoffe (im neuen Paris und in der schönen Melusina) um sie in spielender Umgestaltung zum symbolischen Gefäß eigener Erlebnisse und Träume zu machen, oder er erfand frei und entwickelte aus Erlebnissen einen idealen Gehalt, wie im Märchen das die Unterhaltungen der Ausgewanderten beschließt. Vom letztern schrieb Wilhelm von Humboldt an Schiller: „Das Märchen hat alle Eigenschaften die ich von der Gattung erwartete: es deutet auf einen gedankenvollen Inhalt hin, ist behend und artig gewandt und versetzt die Phantasie in eine so bewegliche oft wechselnde Scene, in einen so bunten schimmernden und magischen Kreis, daß ich mich nicht erinnere in einem deutschen Schriftsteller sonst etwas gelesen zu haben das dem gleich käme.“ Goethe hat es eben verstanden aus den bunten Bildern eine Idee hervorschimmern zu lassen, „das gegenseitige Hülfeleisten der Kräfte und das Zurückweisen aufeinander“, wie Schiller aus einem Gespräch mit dem Dichter erwähnt. Aber es wird in diesem Zusammenwirken auch etwas erreicht: die Brücke aus dem Lande der Realität zum Ideal wird geschlagen, und der Tempel der Humanität am Strom der Geschichte steigt aus der Tiefe empor, Kraft, Schönheit, Weisheit wirken zusammen, die wilden Mächte werden gezähmt, und die Poesie leuchtet doppelt schön in einer durch die Liebe verklärten Welt. Es ist das Zukunftideal des Dichters sinnig und lieblich gestaltet.

Wie in Europa das Christenthum, so hat in Indien das Buddhisten- und Brahmanenthum in Bezug auf den alten mythischen Volksglauben gewirkt. Auch hier hielt das Volk so viele ihm liebgewordene Züge und Bilder fest, knüpfte sie an neue Lebenserfahrungen und motivirte sie auf neue Art nach Zeit und Sitte. Dazu aber gesellte sich ein Kreis von Legenden, durch

welche die Phantasie der Buddhisten sich Lehre und Leben Buddha's in märchenhafter Form veranschaulichte. Nichtbuddhisten ließen dann wieder den Heiligen weg, behielten aber das Wunderbare, das sinnvoll Gefällige der Erzählung bei und gaben ihm andere Träger allgemeinmenschlicher Natur. Der Geist der Inder aber, nachdenklich wie er ist, zog gern eine Lehre aus der Geschichte oder flocht einen Sittenspruch ein, und sehr früh schon wurden derartige Märchen und Legenden aufgeschrieben, wir haben eine Sammlung unter dem Namen Hitopadesha, freundliche Unterweisung, und vorher schon hatte der Perserkönig Nushirvan aus einer ältern Sammlung des 6. Jahrhunderts einen Fürstenspiegel übersetzen lassen. — Das indische Pantshatantra schachtelt bereits eine Menge von Erzählungen ineinander ein und zieht einen gemeinsamen Rahmen um sie; bedeutsame Lehren werden nicht blos durch eine, sondern durch mehrere Erzählungen bekräftigt oder veranschaulicht; das Moralisirende tritt directer als im deutschen Märchen hervor. Die Phantasie spielt auch hier wie im Traum mit den Formen der Dinge, und versetzt die Sinnbilder religiöser Ideen als Wunder in die unmittelbare Wirklichkeit; alle Gegenstände werden belebt und wechseln gelegentlich ihre Formen wie die Schlangen ihre Häute, oder verwandeln sich in neue Erscheinungen. Die Märchen und andern parabelartigen Geschichten kamen aus dem Volksmund ins Buch, aber aus dem übersetzten Buch wieder in den Volksmund der andern Nationen; sie wurden von Reisenden wie Samenkörner von wandernden Vögeln einhergetragen und gingen im fremden Land unter andern Verhältnissen wieder auf. Man ließ weg was nicht zusagend, nicht verständlich war, oder ergänzte es aus eigenen Mitteln; man gab der Ueberlieferung das Gepräge einheimischer Sitte, oder nahm einzelne Züge heraus, die der Keim für neue Geschichten wurden, oder die sich an ältere Erzählungen anschlossen. Das alles geschah allmählich und absichtslos, und war endlich die rechte Gestalt gefunden, dann haftete sie im Volksgemüth. Indische Märchen kamen durch das Buddhistenthum zu den Mongolen, zu den Slawen, andererseits drangen Araber in Indien ein und eigneten sich dortige Erzählungen an, und durch die Mauren in Spanien wie durch die Kreuzfahrer kamen diese nach Europa. So stehen viele nicht blos in 1001 Nacht, auch im Decameron und im Conde Lucanor, hier wie dort wiedergeboren und neugestaltet. Theodor Benfey hat in der Einleitung zu seiner Uebersetzung des Pantsha-

tantra nachgewiesen wie indische Märchen durch ihre innere Vortrefflichkeit das in sich aufnahmen was bei Europäern Aehnliches vorhanden war; Züge und Motive, die ursprünglich getrennt waren, werden kaleidoskopisch miteinander gemischt, ein und derselbe Keim geht an verschiedenen Stellen auf, und dieselbe Geschichte wird im Lauf der Zeiten an verschiedenen Orten anders und anders umgestaltet, sodaß die scheinbar so große Masse europäischer Märchen sich auf eine keineswegs beträchtliche Anzahl von Grundformen zurückführen läßt. Das Märchen berührt viele Herzenssaiten, und die eine Bearbeitung hält diesen, die andere jenen Ton besonders fest, alle aber verlangen nach dem gesunden sittlichen Volksbewußtsein das Seinsollende, den Sieg des Guten und Rechten, den auch die heitere Laune bei schnurrenhafter Behandlung nicht verleugnet. Jene Grundformen aber sind es welche den nie versiegenden immer neu aufsprudelnden Born bilden, an welchem das ganze Volk, am meisten dasjenige, dem sonst wenig Quellen künstlerischen Genusses fließen, sich immer von neuem erfrischt.

Dem Mythus und der Freude am Heroischen, der vorwaltenden Phantasie der Frühjugend, kurz der Zeit des epischen Volksgesangs folgt naturgemäß der Verstand, die Lust an seiner Aeußerung in treffenden Sprüchen, in kluger Lebensführung, ein psychologisches Interesse das die Theilnahme an heroischen Thaten überwächst, und demgemäß die Prosaerzählung von Begebenheiten die all dem entsprechen, ein Novellenzeitalter. Wir finden es klar ausgeprägt bei den Orientalen, bei Arabern und Persern, die nach dem geistigen Aufschwung durch Muhammed und den Islam ihren Erzählern lauschen wie die alten Griechen und Germanen ihren Sängern, und sie empfangen bereits die Anregung aus Indien, wo Buddhisten- und Brahmanenthum einen ähnlichen Erfolg gehabt. Mit dem Emporkommen der Städte, ihres verständigen bürgerlichen Lebenselements und ihrem Sieg über das Ritterwesen und seine höfische Epik, seinen phantastischen Minnedienst blüht die Prosaerzählung zunächst bei den Romanen, in Italien und Spanien auf, während Frankreich feiner und Deutschland gröber, aber auch volksmäßiger die ritterliche Dichtung wie die Volkssage in Prosa überträgt. Hier in Europa kam die Berührung mit dem Orient, seinen Sitten wie seinen beliebten Sprüchen und Geschichten hinzu. Die Reformationszeit, das 18. Jahrhundert, die Neuzeit hat dann Roman und Novelle vor

andern poetischen Formen ausgebildet und recht eigentlich zum Lieblingsgefäß gemacht um den modernen Geist, die modernen Lebenserscheinungen darin zu fassen. Erdmannsdörffer hat darauf hingewiesen daß auch Griechenland seine Periode novellistischer Dichtung hatte, lange bevor der Roman in der alexandrinischen Zeit zur Entfaltung kam. Die von Delphi geleitete Colonisation machte die Griechen mit Kleinasien und Aegypten bekannt, und wie die ionische Naturphilosophie den realistischen Sinn, das erwachende Nachdenken und die Beobachtung der Natur bekundet, wie das städtische Leben und Treiben nun vorwaltet, so läßt sich auch hier die Wechselwirkung mit den Orientalen der Begegnung des Mittelalters mit denselben durch die Kreuzzüge vergleichen. Beide male findet sich die gleiche Erzählerlust an sinnreichen Geschichten und Schwänken; morgenländische Ueberlieferungen werden aufgenommen und umgestaltet; Krösus im Alterthum wie Saladdin und Nushirvan im Mittelalter werden von Anekdoten umrankt; wie die Troubadours, die alten italienischen Künstler, so werden auch in Griechenland Lyriker wie Ibykus und Arion oder Sappho zu Novellenfiguren, indem ihre Kunst sagenhaft zum Motiv ihres Geschicks gemacht oder aus demselben abgeleitet wird, und Aesop wie Solon am Königshof von Lydien treten als sinnreiche Erzähler auf und sind als solche selbst in Erzählungen eingeflochten. Ein Aehnliches geschah mit den Tyrannen, mit Polykrates, mit dem Hause Periander's in Korinth; sie ragten als selbständige Persönlichkeiten hervor, und die Phantasie brachte Schicksal und Charakter bei ihnen in Einklang. Das Volk hat nun seine Freude an psychologisch interessanten Neuigkeiten, an geistreichen Worten und Antworten, und wie Boccaccio im Decameron einer Sammlung solcher den sechsten Tag widmete, so wurden sie auch in Griechenland herumgetragen und hefteten sich anekdotenartig gern an geschichtliche Personen und Ereignisse. Eine halb bewußte halb unbewußte poetische Gestaltung der Wirklichkeit trat in der Phantasie des Volks neben den Mythus, neben die Götter- und Heldensage. Es ist wie wenn jene Doppelhermen des Homeros und Archilochos dies Aneinandergrenzen zweier Weltalter bezeichnen wollten, des objectiven epischen, wo der Einzelne von der Gesammtheit getragen war und aus ihrem Lebensgefühl und Glauben heraus dichtete, und des subjectiven lyrischen, wo das persönliche Denken und Wollen in der Uebung persönlicher Geisteskraft erwacht. Der Lyriker erschließt die Seelenzustände,

die innern Erlebnisse, die dann der Novellist schildert, der Weise zu verstehen sucht. Nach Alexander dem Großen ward in den kleinasiatischen Liebesgeschichten das erotische Element in Verführungsgeschichten und verbrecherischen Leidenschaften, also Neuigkeiten aus dem Privatleben, vorherrschend.

Auch die jüdische Literatur zeigt uns nach der Poesie der Psalmen und Propheten in der nachexilischen Zeit das Aufblühen der Novelle, wobei der religiöse Sinn im Tobias, der patriotische in der Judith sich bewährt, während die Esther ohne diese ideale Weihe bleibt. Im Tobias klingt die persische Sage weiter, wo der Todte selbst den schützend und rathend begleitet der ihn beerdigt hat. Aus dem alten Lied von Jonas, wie er aus dem Bauch des Ungeheuers, des Oceans, wieder ans Land ausgespien wird, ist gleich wie aus dem Gesang Arion's die Prophetensage herausgesponnen. Das Buch Ruth ist ein liebliches Idyll in Prosa.

Aber wir können noch weiter zurückgehen, wir haben ja eine ägyptische Novelle aus der Zeit von Moses, deren einfache Erzählungsweise sammt einigen Motiven an die hebräische Josephsage und ihre Fassung in der Genesis erinnert, die schöne Geschichte von Anepu und Satu, für den Kronprinzen Menephtha, den Sohn von Ramses II. verfaßt vom Schriftgelehrten Enana, die ich im Kunstbuch, Band I, mitgetheilt. Auch in Aegypten waren epische Lieder zum Preis der Götter und Könige vorausgegangen, hatte die Sage das Historische mit ihren Ranken umwoben, und haben wir die Rhapsodie Pentaur's erhalten; die halb märchenhafte halb novellistische Prosaerzählung folgt nun hier, und wird niedergeschrieben 500 Jahre vor Homer's Gesängen. „Die dichterische Erfindung lehnt sich an die Sitten und Ueberlieferungen des Volks, mythische Nachklänge der Urzeit scheinen in sie hineinzuspielen wie in unser Märchen, und gleich diesen beseelt sie die Idee daß das Böse seine Strafe, das Gute nach dem Leid seinen Lohn findet, eine sittliche Weltordnung alles beherrscht."

Makame heißt im Arabischen ein Ort wo man zur Unterhaltung zusammenkommt, danach ein Bericht über geistreiche Unterhaltung, und die Dichter haben dabei ihre Virtuosität auf dem tonreichen Instrumente der Sprache glänzend bewährt, am glänzendsten Hariri. Sie schrieben Prosa, aber ließen nicht blos die Enden der Sätze reimend zusammenklingen, sondern boten auch innerhalb derselben die mannichfaltigsten Ton- und Wortspiele.

Hariri läßt einen Kaufmann erzählen wie er auf seinen Reisen den humoristischen Abu Seid von Serug in den verschiedensten Verwandlungen gefunden. Zu dieser echt arabischen Weise kam der arische Einfluß Indiens und Persiens. Die Araber hörten die Sagen der Völker, zu denen sie kamen, und zu dem Grundstock der erwähnten Länder steuerten Griechenland, Aegypten, Kleinasien bei. Von Persien und Indien her kam schon die zusammenfassende Form viele kleine Erzählungen in den Rahmen einer größern einzuschachteln. Das arabische Aegypten war die Stelle wo die Erzählungen zusammengetragen, gesichtet, abgeschliffen oder umgeschmolzen wurden; Geister und Zauberer vertreten im Volksglauben die Stelle der alten Göttermythe, märchenhafte Traumbilder und klare Spiegelung der Wirklichkeit, der Natur und Sitte wechseln miteinander, oder wirken zusammen, geistreiche Anekdoten, schwärmerische Liebesnovellen stehen untereinander, und ein glückliches Erzählertalent gab in 1001 Nacht jene classische Form einer klaren behaglichen Darstellung, die das Novellenbuch des Orients zum Ergötzen der ganzen Welt gemacht hat. In bunten Bildern zieht das Leben und Treiben des Morgenlands an uns vorüber, Sprüche der Weisheit sind eingewoben oder werden als allgemeinmenschliche Wahrheit, als Sinn jener Bilder ihnen angefügt. Ich wiederhole ein Wort aus meinem Kunstbuch: „Duldung und Freiheitsliebe, Unwille über bestechliche Richter und heuchlerische Geistliche, Achtung vor der Tugend und Ehre für die Arbeit, diese edle Gesinnung bildet die Seele der meisten und besten dieser Geschichten, die mit Geistern, Riesen und Zwergen, Sängerinnen und Tänzerinnen in Palästen und Rosengärten um Springbrunnen und unter Lauben wol einen gaukelnden Reiz traumhafter Wunder entfalten, immer aber wieder auch das Nachdenken anregen und in dem scheinbaren Gewirre der Abenteuer auf das geheime Walten der Vorsehung, auf Alles vergeltende Gerechtigkeit und allwaltende Liebe hinleiten, durch die das vielverschlungene Räthsel des Lebens seine Lösung findet.“

In Europa brach der formale Schönheitsinn der Italiener die Bahn in der Erzählung von Neuigkeiten, Novellen, anziehenden Geschichten aus dem Leben der Gegenwart, die man mit jenen altüberlieferten Sagen, Schwänken, Anekdoten verwob, indem auch diese in das Licht der eigenen Zeit gerückt wurden; Boccaccio trug den Sieg über seine einheimischen und auswärtigen Zeitgenossen davon, und sein Decameron ward das europäische

Gegenstück zu 1001 Nacht; minder phantastisch, mehr seelenmalend, und doch alles mit Realität sättigend, alles ebenmäßiger abrundend, statt auf das Zauberische und Spukhafte auf das Menschliche und Natürliche mit heiterer Lust gewandt. Jede Geschichte ist in eigenem Ton gehalten und selbständig ausgeführt, das Zarte, Muthwillige, Rührende, Satirische stehen reingehalten nebeneinander; alle Stände, Lebensalter, Geschlechter sind mit ihren Freuden und Leiden, Tugenden und Gebrechen von einem Herzenskundigen geschildert, der die Menschen erzieht, indem er sie ihre Thorheiten belachen läßt.

So war auch hier die epische Dichtung nicht sowol stofferfindend als stoffempfangend, und zeigte ihre Kunst in der sich allmählich steigernden Ineinsbildung von Stoff und Form. Die Neuzeit verlangt von dem Erzähler aber auch das Neue im Stoff, die Originalität des Inhalts, mag er ihn nun vom Leben empfangen oder mag er ihn aus eigener Phantasie schöpfen um einen Gedanken zu veranschaulichen, ein psychologisches Problem darstellend zu lösen. Goethe hat noch gern an Ueberliefertes angeknüpft und es durch die Behandlung mit dem Siegel seines Geistes geadelt; Tieck, Heyse, Turgenjeff sind auch inhaltlich original. Cervantes ging hier leuchtend voran. Er nennt seine Erzählungen vorbildliche, weil jeder sich ein Vorbild entnehmen, aus jeder sich eine reine reife Frucht der Wahrheit gewinnen lasse; die andern spanischen Novellen seien aus der Fremde übertragen, die seinigen gehören ihm an, seien nicht gestohlen noch nachgeahmt; sein Kopf habe sie erzeugt, seine Feder sie zur Welt gebracht. Er hat sie vom Leben empfangen, und das spanische Wesen in seiner volksthümlichen Art, in seinem Gegensatz zur steifen Vornehmheit ist darin frisch und sicher gezeichnet; Menschenkenntniß und Phantasie wirken in schönem Gleichmaß zusammen, die Composition ist klar, spannend und durch die Lösung der Probleme sittlich befriedigend, die Sprache krystallinisch, geschliffen und hell.

Der öde Stoffhunger einer realistischen Zeit hat bei uns eine Ueberproduction auf dem Gebiete der Novellistik namentlich in den Zeitungen hervorgerufen, die stückweise dem Leser immer neue Reize bieten wollen. Da ist von Kunstwerth keine Rede, wie das der Fall ist bei Tieck, der als reifer Mann die Phantasterei der Jugend zügelte und in klaren Lebensbildern seine gestaltende Kraft bewies. Das Phantastische oder Humoristische überwog bei Arnim und Brentano, obwol das echtpoetische Golderz

aus den Schlacken hervorschimmert. Heinrich von Kleist verstand es zuerst psychologische Probleme mit packender Gewalt zu veranschaulichen, ließ aber leider sein Meisterwerk, den Kohlhas, am Ende ins Mystische hinübergleiten. Heyse geht gleichfalls vom psychologischen Problem aus, weiß es in die rechte Atmosphäre, die deutsche oder italienische, bürgerliche oder geistesaristokratische zu versetzen und in bestimmt gezeichneten Linien sich entwickeln zu lassen. Gern tritt er selber auf um ein Erlebniß zu berichten, oder er läßt einen Andern mittheilen was er erfahren hat, sodaß bei aller epischen Anschaulichkeit doch das Herz, die Innerlichkeit der Empfindung zum Worte kommt. Sie ist bei ihm lebensfreudiger, lichter als bei Turgenjeff, der mehr eine düstere Stimmung und Beleuchtung liebt, und ohne zu moralisiren ein strenges Gericht über die Wirklichkeit hält. Wenn Riehl, der Culturhistoriker, den culturgeschichtlichen Hintergrund, das Sittenbild einer bestimmten Zeit betont, so hat er dabei doch auch den künstlerischen Gedanken, die Lösung einer Frage des Gemüthlebens, zum Ausgangspunkt, und weiß für sie Zeit und Ort so zu wählen daß ihnen gemäß das Absonderliche sich frei äußern und entfalten kann.

Eine beachtenswerthe Rolle spielt auch das Idyllische wie das Satirische in der Novellistik. Schon das Volk hält gern im Schwank, in Eulenspiegeleien und Krähwinkeliaden der Welt einen Hohlspiegel vor, und erzählt sich spottlustig die lächerlichen Geschichten, und mancher Kunstdichter liebt es mit scherzender Uebertreibung Schwächen und Verkehrtheiten in Charakteren und Zuständen seinem Werk einzuflechten. Swift und Voltaire sind Meister in der Verspottung des ihnen verwerflich Erscheinenden, in der Entwerfung phantastischer Verhältnisse, wie der Zwerg- und Riesenwelt, um dem menschlichen Treiben ein satirisches Gegenbild zu bereiten. Je weniger stoffliches Interesse die idyllischen Zustände boten, desto mehr reizte die Schäferpoesie auch in der Prosa zur Feinheit und Zierlichkeit der Darstellung, schon im Alexandrinerthum. Longos schildert wie beim Weiden der Heerden in den Nachbarkindern Daphnis und Chloe die Liebe aufkeimt und gar naiv sich äußert, bis beide als die Sprößlinge vornehmer Familien erkannt und vermählt werden; das Paradies ihrer Unschuld, die stille Natur liegt wie eine Oase in der verdorbenen Welt. Das Erotische wie die zart ausmalende Darstellung ward dann von den Romanen der Renaissance aufgenommen, und da

bei denselben bis auf die Neuzeit Geschmeidigkeit und Wohllaut der Sprache mit sentimentaler Rhetorik mehr gilt als bei den Germanen, so fand jene Dichtung in ihrem Farbenschmelz mehr Bewunderung als bei uns und in England. Sannazaro machte sein Arkadien zu einem geweihten Bezirk, wo reine Menschen in einfachen Zuständen leben; Saa da Miranda und Montemayor glänzten in Portugal mit ihrer wohlgeglätteten Prosa, und wirkten auf die formale Stilbildung vom Engländer Sidney bis auf unsern Geßner, während der Maler Müller in mythologischen Idyllen die künstlerische Ironie zu komischen Contrasten spielen ließ, in bäuerlichen sich der Wirklichkeit zukehrte. Cervantes stellte in seiner Galathea dem unruhigen Jagen nach Glück und Glanz und dem steifen Prunk der Hofetikette das Bild eines in sich befriedigten einfachen Lebens mit naturwahren Empfindungen in unverkünstelten Formen des Verkehrs gegenüber; er leitet uns so zu den Bestrebungen der realistischen Neuzeit hin: statt eines erträumten, fleisch- und blutlosen idealen Arkadiens nun die Wirklichkeit der bäuerlichen Verhältnisse, die Naturderbheit und Frische des Volks selbst eingehend in das Locale des Schwarzwalds, des Rieses, der Schweiz in Dorfgeschichten vorzuführen, die sich zunächst der Salonnovellistik gegenüberlagerten. Auerbach schlug in kürzern Erzählungen wie in ausgeführten Novellen den Ton an, Melchior Meyr, Gottfried Keller und viele andere wetteiferten mit ihm, und in Frankreich gab George Sand selbst in einigen prächtigen Lebensbildern die Darstellung des schlichten Volksgemüths mit seiner Innigkeit und seinem gesunden Verstand als Gegensatz zu ihrer Lelia und andern verstiegenen, verschrobenen Gestalten der Ver- und Ueberbildung. Im harten Realismus der Sprache, der Sitte, der Arbeit wußte Jeremias Gotthelf durch die sittlichen Kämpfe der Seele wie durch reine schöne Frauenbilder in der rauhen, mitunter rohen Umgebung unsere Bewunderung zu gewinnen. Björnstjerne Björnson erfrischte die nordische Literatur mit seinen kernhaft tüchtigen Bauerngeschichten. So kann hier das germanische Wesen mit seinem Sinn fürs Charakteristische sich der minder gehaltvollen, mehr auf formale Schönheit als auf Naturwahrheit gewandten romanischen Schäferpoesie kühnlich vergleichen.

Der Roman ward im Uebergang des griechischen Alterthums in die christliche Welt, im Uebergang des Mittelalters in die neuere Zeit geboren. Beidemale ward die Geschichte, das äußere

Leben prosaisch im Verhältniß früherer glanz- und phantasiereicherer Tage, sodaß die Dichtung sich ins Gemüth wandte, die Innenwelt entdeckte, und die Erlebnisse des Herzens, die Liebe als die Poesie des individuellen Lebens zum Stoff erkor. Die Dichtkunst ward dabei nicht blos künstlerische Auffassung und Gestaltung der Wirklichkeit und der Ueberlieferung, sondern zugleich Stofferfindung. Das Verlangen zweier Persönlichkeiten einander einzig und ganz anzuhören, im Kampf mit dem Widerstand der Verhältnisse, mit den Lockungen der Lust und den Eingriffen der Gewalt, Trennung und Wiedervereinigung nach seltsamen Abenteuern bietet schon in den Babylonischen Geschichten ein Weltbild; die Poesie der Situationen, die Kunst der Erzählung, die uns sogleich in die Mitte der Begebenheiten versetzt und im Fortschritt der Handlung selber uns über das Vorangegangene aufklärt, die Entwickelung der Charaktere und Seelenzustände ist am wohlgefälligsten und mit sittlich edlem Sinn von Heliodor in Theagenes und Chariklea ausgeführt.

Als das Ritterthum zum Hofadel geworden oder vom Stegreif lebte, als es in Turnieren sich tummelte, während das Schießpulver die Schlachten entschied, da löste man die mittelalterlichen Dichtungen in Prosa auf, und wurden nun in Prosa Ritterbücher geschrieben die mit immer andern Abenteuern, immer andern Namen sich um den einen Mittelpunkt drehten: Damen zu befreien und der Liebe zu pflegen. Von Riesen geraubt, von fremden Königen entführt, von Zauberern entrückt und mit Blendwerk umgeben müssen sie durch Muth und List wie durch magische Künste und wunderkräftige Waffen wieder heimgeholt und zum Liebesbund gewonnen werden. Dabei soll das Benehmen der Helden und Heldinnen das Muster feiner Sitte und ritterlichen Sinnes sein, und indem man auch auf allegorische Auslegungen hindeutete, ward das Ganze ein Gebräu von überwuchernder Phantasterei und altkluger Verständigkeit. Die Modelektüre bot immer neue Ergötzungen müßiger Stunden. Den Ton gab auch hier Frankreich mit Amadis von Gallien an, der als Kind der Liebe ausgesetzt wird, aber am Ende doch die Hand der englischen Königstochter erlangt; mit seinem Bruder Galaor wird er durch eine Fülle von Abenteuern mit Feen, Riesen, Zauberern hindurchgetrieben, wo er der Liebestreue, Galaor der leichtsinnige Held zwei Seiten der menschlichen Natur veranschaulichen; das Werk überragt durch Sinn und Erfindung die wüste Menge seiner Nachahmungen.

Diesem eingebildeten Ritterthum und seiner geträumten Welt gegenüber lagerte sich der Realismus, welcher treue Charakter- und Sittengemälde der Wirklichkeit in der wechselvollen Lebensgeschichte eines Schelms voll Witz und Gutmüthigkeit entrollt; hier war der spanische Geschichtschreiber Mendoza mit seinem meisterlichen Jugendwerk Lazarillo de Tormes das Vorbild; Kenntniß des Herzens wie der Welt, Erfindungsreichthum und scharfe Beobachtung lassen den Dichter bestimmte Contraste ganz und voll ausgestalten und in rücksichtslos kecker Form die Natur gegen die Unnatur vertreten. Vor vielen andern hat der deutsche Christoph von Grimmelshausen dem Spanier sich würdig zur Seite gestellt. Auch er läßt den abenteuerlichen Simplex Simplicissimus seine Geschichte selbst erzählen; der in weltabgeschiedener Waldeinsamkeit erzogene Bursch geräth in das wüste, entsetzliche Treiben des Dreißigjährigen Kriegs; sein tölpelhaftes Wesen wie sein Mutterwitz ergötzt die Soldaten, und der Commandant faßt den greulichen Entschluß durch allerhand Possen ihm den Kopf zu verwirren um dann sich an seinen Narrheiten zu belustigen; Simplicissimus merkt das, legt die Narrenmaske absichtlich an, und sagt nun den Leuten um so ungescheuter die Wahrheit. Vom Narren wird er zum landstreicherischen Schelm, zum Glücksritter, zum weltverachtenden Einsiedler; schade daß die Zustände der Wirklichkeit soviel Roheit und Gemeinheit mit sich brachten, daß der Dichter selbst Volkston und Gelehrsamkeit zu äußerlich nebeneinander walten ließ. Nicht an tiefsinnigem Humor, aber an formaler Bildung ist ihm Le Sage überlegen, der die Bestrebungen des 17. Jahrhunderts mit seinem Gil Blas im achtzehnten vollendend abschloß. Mit ebenso viel Laune als Geschick bewegt sich dieser durch die niedern und höhern Schichten der Gesellschaft, ernste Novellen verweben sich mit possenhaften Anekdoten, lockere Dirnen, heuchlerische Pfaffen, ärztliche Quacksalber stehen neben ehrsamen Bürgern und sittsamen Frauen, und während Gil Blas sich läutert und bewährt, erhält seine Geschichte in der glücklichen Fortsetzung in der seines Dichters ein ergänzendes Gegenbild; das Buch ist überall neu und anziehend wie das Leben selbst.

Mit grotesken Satiren endlich trat Rabelais und nach ihm Fischart in die Mitte jener Uebergangszeit aus dem Mittelalter in eine neue Epoche der Bildung, und ließ all die ungeheuerlichen Auswüchse und Gegensätze derselben in seinen Büchern von Gargantua und Pantagruel wie in einem Hohlspiegel verzerrt und

doch kenntlich wiederscheinen. Die alte Riesensage nach Art der Ritterbücher zum Spott über solche ausgeführt steigert alles ins fratzenhaft Riesige, während die bald directen, bald symbolischen Beziehungen auf seine Zeit und die Großen wie die Kleinen derselben zum Verstand reden und zwischen den kolossalsten Zoten und barockſten Einfällen der Ernst des Dichters durchschimmert, der in der Noth und Drangsal des Lebens das Volk auf ergötzliche Weise belehren will, und wenn der humoristische Mönch Jan am Ende die Abtei Freiwillesheim stiftet, so sehen wir in den Wirrnissen der Welt das Idealbild einer harmonischen Gesellschaft, wie alle Unfläthereien, Lügen und Fahrten Panurg's am Ende zu dem Spruch des Orakels leiten: „Zum sichern fröhlichen Fortgang auf dem Lebensweg ist zweierlei nöthig, Gottes Führung und des Menschen Gesellschaft; zieht hin, ihr Freunde, unter dem Schutz jener geistigen Sphäre, deren Centrum aller Orten, deren Umkreis aber nirgends ist, die wir Gott nennen!"

So lagen die Elemente des vollendeten Romans, das freie Spiel der Phantasie und die treue Weltbeobachtung, heiterer Humor und künstlerisch durchgebildete Form neben so manchem Wüsten und Ungeheuerlichen in verschiedenen Werken vereinzelt vor; und der Genius blieb nicht aus, der jene Elemente in inniger Durchdringung zu einem Organismus zusammenwirken ließ und so das Meisterwerk der Romandichtung schuf: Cervantes im Don Quixote. Die Architektonik des Ganzen, das klare Maß in allem Einzelnen, die erfindungsreiche Phantasie auf dem Boden der Wirklichkeit, die wohlgeordnete stets bestimmt im Fortschritt der Handlung veranschaulichte Lebensfülle bekunden den Dichter wie er selbst ihn fordert, den geborenen, von Gott begeisterten, aber zugleich kunstverständigen; „der Naturpoet mag den übertreffen der blos durch Kunst sich bestrebt ein Dichter zu sein; aber die Kunst soll die Natur vollenden, und wo beide in eins verbunden sind entsteht der vollkommene Dichter." In der Plastik der Gestalten und Ereignisse selbst bewährt sich Cervantes als echter Humorist: der Ritter von der traurigen Gestalt ist zugleich der sinnreiche; seine Narrheit entspringt dem edeln Trieb das Recht zur Herrschaft zu bringen, die Unschuld zu schirmen; sein Beginnen ist lächerlich und zugleich tragisch, indem es eine edle Seele in die Gemeinheiten der niedrigen Welt verstrickt; das Uebermaß der Einbildungskraft läßt ihn ein geträumtes Ritterthum in die Wirklichkeit hineinschauen, und indem die Welt in seinem Kopf eine andere

ist als die außer ihm, geräth er in die ergötzlichsten Conflicte, aber wo er lächerlich wird, bleibt sein hohes edles Streben und sein Muth bewundernswerth, die Phantasie gießt ihm den Zauber romantischer Poesie über die gemeine Deutlichkeit der Dinge, und in aller Verschrobenheit erquickt uns der Adel der Menschenseele. Dabei steht dem phantastischen Ritterthum Don Quixote's das naive Volksthum Sancho Pansa's fortwährend zur Seite, der lustige Bauer mit seinem körnigen Mutterwitz und seinem hausbackenen Realismus gegenüber dem verstiegenen Idealismus, dem er dennoch folgt; der Dichter hat so Gelegenheit in den Auffassungen und Reden beider die Doppelwirklichkeit des Lebens zu beleuchten, und ganz originell wie sie behandelt sind werden sie doch zu Typen, deren Weltgültigkeit von allen gebildeten Nationen anerkannt ist. Wie es das Vorrecht des Genies ist daß seine Werke über die Absicht des Urhebers hinauswachsen, so dachte Cervantes an eine Satire über die sinnlose Abenteuerlichkeit der Ritterbücher; aber er stellt derselben nun die treuesten Bilder der Natur und Menschen Spaniens gegenüber, erschließt den Quell der Poesie in der Wirklichkeit selbst, weiß die angesponnenen Fäden geschickt zu verknüpfen und alles zu einem befriedigenden Ziel zu bringen; er schafft den humoristischen Roman, indem er das Gemüth mit seinen Idealen und die prosaische Realität mit ihren Bedürfnissen und Forderungen sich aneinander reiben läßt und eine harmonische Bildung, die Versöhnung des Herzens mit der Welt als das Ziel in Aussicht stellt, das Goethe dann im Wilhelm Meister zum Zweck der Dichtung machte. Cervantes selbst fordert und schafft eine Erzählung „die mit allen ihren Gliedern einen Körper bildet, sodaß die Mitte zum Anfang und das Ende zum Anfang und zur Mitte stimmt, während die gewöhnlichen Ritterbücher, — sagen wir gleich Romane! — aus so vielen Gliedern zusammengesetzt sind daß sie mehr die Absicht zu haben scheinen eine Chimäre oder ein Ungeheuer hervorzubringen als eine verhältnißvolle Gestalt zu bilden, außerdem im Stil hart sind, in den Thaten unmöglich, in der Liebe unzüchtig, in den Artigkeiten ungezogen, in den Reden thöricht, in den Reisen unsinnig, kurz durchaus einem verständigen Kunstwerk entgegengesetzt, und deshalb würdig als heilloses Gesindel aus einem christlichen Staat verbannt zu werden."

Indeß die stoffhungrige Leserwelt ist mit wenigen Meisterwerken nicht befriedigt, sie verlangt nach Neuem, das sie für kurze Zeit gespannt in der Hand hält, um dann abgespannt es

bei Seite zu legen, und gerade die Prosaform des Romans reizt auch mittelmäßige Kräfte zu immer andern Versuchen. So formte sich denn in ganz Europa der Ritterroman zur Erzählung von Hof- und Staatsactionen um, die in Begebenheiten aus dem Alterthum oder dem Orient allerhand Liebschaften einflocht, und durch ihre Breite groß sein wollte. Unter der Hand von meist adeligen Damen und Herren wie Madame de Scudéry und Kaspar Lohenstein oder Superintendent Buchholz geschieht das alles pedantischer, dürrer in Deutschland, kecker und saftiger in Frankreich, bis Richardson in England das Seelengemälde für die innere Aufgabe und das Familienleben für den Boden des Romans nimmt, den Quell der Poesie im Herzen findet, aus der Ferne von Zeit und Ort und den eingebildeten Zuständen, den übertriebenen Empfindungen und Begebenheiten in schwülstig überladener Sprache zur Einkehr ins eigene Haus, zur Heimkehr an den eigenen Herd einladet. Nachdem der Zweck erreicht ist, sind uns seine Schilderungen zu weitschweifig, und der Entwurf wie die Sprache des Romans um Weisheit und Tugend zu lehren zu predigerhaft; wir sehnen uns aus der Stubenluft ins Freie, während er seine Zeitgenossen zu Rührung und Bewunderung wie zur Nachahmung hinriß, und immer wieder sein Ton angeschlagen ward. Dem Zug ins Freie folgte Fielding, wenn er seinen prächtigen Wildfang Tom Jones nach Art der Spanier in die verschiedenen Verhältnisse des englischen Lebens einführt, die Fehltritte des Leichtsinns nicht durch salbungsvolle Tiraden, sondern durch die Verlegenheiten bestraft, die sie bereiten, den Fortschritt der Bildung und Sitte durch das Zartgefühl edler Frauen vermittelt, das von ihnen auf ihre Umgebung einströmt. Satirischer, derber, mit packender Komik schildert Smollett die Widersprüche Englands, den Contrast politischer Freiheit, staatlicher Größe und puritanischer Sittenstrenge mit Roheit, Freibeuterei und Sinnlichkeit in den untern Schichten der Gesellschaft wie im Kreis der in Indien reich gewordenen Nabobs.

Dem objectiven Humor des Cervantes stellt sich der subjective Sterne's zur Seite, jedoch ohne die künstlerische Organisationskraft und die sicher voranschreitende Erzählung; Sterne bleibt mit seiner Persönlichkeit im Vordergrund, der Erzähler begleitet die Lächerlichkeiten der Welt mit der Lyrik seiner Dichterseele, und hebt in allem worüber er spottet und scherzt doch auch ein Wahres und Echtes hervor, das ihm ein Recht des Daseins verleiht. Er

wechselt mit kynischer Derbheit und weicher Empfindung, und indem beide ineinander schillern, verwebt er das Lächerliche und Rührende ineinander. Das war sein Humor so, das heißt die vorwaltende Flüssigkeit seiner Natur, nach welcher die Humoralpathologie die Krankheiten wie die Launen und Wunderlichkeiten der Menschen bestimmte, ob Blut oder Galle, Lymphe oder Wasser überwog. Und von seiner Art das gutmüthige Wohlwollen mit der Spottlust, die Empfindsamkeit des Herzens mit dem schneidigen Witz zu verbinden, ward diese Verquickung des Komischen mit dem Großen und Edeln humoristisch genannt. Sterne weiß uns zu zeigen wie viel Gehalt in dem Alltäglichen liegt, wenn das Auge der Liebe es durchschaut. Aehnlich Goldsmith, der im Vicar of Wakefield den Familiensinn auf zweckmäßig kleinem Raum mit schalkhafter Treuherzigkeit in der Darstellung zum Ausdruck bringt, gleich mächtig Weinen und Lachen zu erregen. In der Composition ist er wie Sterne schwächer als Fielding; die Stärke aller ist die Charakterzeichnung; man kann sagen die Engländer begründen den Charakterroman wie die Charaktertragödie. Die Persönlichkeiten gewinnen bei aller Originalität doch etwas Typisches, und sind jede mannichfaltig wie das Leben die Menschen meistens zeigt, eine Mischung verschiedener Eigenschaften, die doch aus einem Kern hervorgesproßt; verständig in ihren Schrullenhaftigkeiten, tüchtig auf ihren Steckenpferden, unter den Auswüchsen oder Kehrseiten ihrer Tugenden leidend, so zeigen und entwickeln sie sich durch das was sie leiden und thun im Fortschritt der Ereignisse. Der Humor der Dichter befreit und erquickt, ihre wohlwollende Ironie erzieht die Seele.

Richardson wirkte auf den französischen Schweizer Jean Jacques Rousseau, der in der Neuen Heloise die schöne Seele in die Literatur einführt; sie vertraut dem Adel ihrer Natur, ihre Empfindung selbst führt sie auf die rechte Bahn, nur das Gute und Wahre ist für sie das Beglückende, sie bedarf des Regelzwangs, der Glaubensformeln nicht, aber sie bespiegelt sich auch selber gern in ihren edeln oder zarten Empfindungen. Qual und Wonne der Liebe im Sehnen und Schmachten, im Genuß gegenseitiger Hingabe der ganzen Persönlichkeit und in dem ruhig seligen Nachgefühl einander ganz anzugehören hat Rousseau als Poesie des Lebens erkannt und in Briefen der Liebenden glühend ausgesprochen. Und welchen Hintergrund bilden die Ufer des Genfersees zu diesem Gemälde des Herzens, das in der Natur den

Widerschein und Widerklang der eigenen Stimmung findet! Es ist als ob hier der Menschheit so recht das Auge aufgehe für landschaftliche Schönheit, zumal der romantischen Alpenwelt, der Sinn aufgehe für jenes schwärmerisch-träumerische Sichversenken in das geheimnißvolle Weben und den stillen Frieden von Wald und See, von Berg und Thal; das Rauschen des Bachs, das Flüstern des Laubes, der auf den Wellen zitternde Strahl der Abendsonne, all das ist nichts Fremdes, Aeußerliches, sondern eine Offenbarung der Weltseele an die menschliche. Hier wie später im Idyll des häuslichen Lebens mit seinen kleinen täglichen Sorgen und Freuden ist Rousseau echter Dichter; er zeigt wie Arkadien überall mitten unter uns liegt, wenn wir es nur zu suchen wissen. Leider fallen Ehe und Liebe auseinander, statt ineinander aufzugehen; leider werden die Briefe zu Abhandlungen, welche die italienische Musik, die englische Gartenkunst im Gegensatz zur französischen, die naturgemäße Erziehung im Gegensatz zur modischen, die pariser Sitten im Gegensatz zur einfachen Sittlichkeit betrachten. Daß der Roman all dies in sich aufnehmen kann, hatte Rousseau verstanden, aber der seine that es nicht durch die Handlung und Charaktere plastisch veranschaulichend, sondern doctrinär abhandelnd, und ward so auch der Ahnherr der neuern Tendenzromane, die eine dürftige Geschichte nur als das Vehikel benutzen um allerhand Fragen zu discutiren und die Zeit wie die Poesie mit prosaischen Erörterungen zu vertreiben. Daß der Dichter den Roman zum Mittel erwählt um seine Lebensansicht darzulegen, wie Klinger, ist nicht zu tadeln, aber das muß durch die Charaktere und ihr Geschick, nicht durch abhandelnde Dialoge geschehen.

Was Rousseau begonnen und angestrebt hat Goethe vollendet; er lebt nicht blos in und mit seinen Gestalten, er schwebt auch künstlerisch über ihrem Sein; Werther zeigt in dichterischer geschlossener Form den Kampf des Herzens mit der Welt und das tragische Zerscheitern des erstern, der Wilhelm Meister die Versöhnung in harmonischer Bildung. Dieselbe Lyrik der Empfindung, derselbe Zusammenklang von Natur und Seele wie bei Rousseau, aber der Idealismus des Gefühls auch mit der verderblichen Gewalt des Uebermaßes, der Einseitigkeit, in seinem Recht wie in seinem Gericht. Darstellend befreite sich Goethe von der krankhaft trüben Stimmung und dem Schwelgen in Empfindungen, während Rousseau darin auf- und unterging; die psycho-

logische Entwickelung ist gründlicher, folgerichtiger, die Form dem Inhalt völlig angemessen, die Composition in sich abgerundet. Lockerer ist sie im Wilhelm Meister, das Mannichfaltige überwiegt die Einheit, der Dichter selbst war ein anderer als er den Roman abschloß denn da er ihn begann. Er gibt uns die Bildungsgeschichte eines Menschen, der von einem leeren unbestimmten Ideal in ein bestimmtes werkthätiges Leben tritt ohne die idealisirende Kraft einzubüßen, — so hat Schiller bereits geurtheilt; abenteuerliche Irrfahrten führen von den Bretern welche die Welt bedeuten auf die Bühne der Welt selbst, Oekonomie und Handel, Kunst und Lebensweisheit finden alle die klare Veranschaulichung, das rechte Wort, auch die Religion spricht in den Bekenntnissen einer schönen Seele, und ladet uns zu stiller Sammlung des Gemüths im bunten Treiben der Erscheinungswelt; neben die lachende Sinnenfreude treten wehevolle Geheimnisse, neben das Vagabundenthum von Friedrich und Philine die ganz einzige tragische Romantik Mignon's und des Harfenspielers; aber die Farben stimmen in leisen Uebergängen zusammen, und der gute Humor des Dichters waltet über dem Ganzen, löst alle Erdenschwere in den schönen Schein der Erscheinungswelt auf, und läßt sie als das freie und doch einklangreiche Spiel seelenvoller Kräfte sich vor uns ausbreiten, während aus der Tiefe des Gemüths jene zaubervollen Melodien hervorquellen, die für die Poesie des Schmerzes und der Sehnsucht classisch sind. Das Ganze ist eine abenteuerliche Irrfahrt, die ihr Ziel erreicht wie Saul, der nach des Vaters Eselinnen auszog und ein Königreich fand; so gewinnt Wilhelm, der Schulden seines Hauses eintreiben soll, eine harmonische Bildung, das Schauspiel führt zur Lebenskunst, und die Liebe vollendet die Erziehung des Menschen, indem sie ihn beglückt. In den Wanderjahren freilich wird ein Kranz von Novellen nur wenig durch die Haupthandlung zusammengehalten, die Weisheit der Betrachtung überwächst die dichterische Darstellung, aber die Idee ist groß und herrlich: von der individuellen Bildung aus nun auch die Gesellschaft frei und schön zu organisiren, und jeden als harmonischen Menschen mit einer seiner Natur gemäßen Berufsthätigkeit für das Ganze arbeiten zu lassen. Im Verhältniß zum Lebensreichthum des Wilhelm Meister, der Goethe's Weltanschauung allseitig offenbart, sind die Wahlverwandtschaften mehr eine groß ausgeführte Novelle; zum Roman werden sie wieder, indem sie eine Lebensfrage der Menschheit,

das Wesen der Ehe, in tragischer Darstellung veranschaulichen und lösen; die Kunstform ist von vollendeter Meisterschaft. Der deutsche Roman erreicht hier das richtige Gleichmaß von Begebenheiten und Charakteren, und deutet auf die Uebereinstimmung von Gemüth und Schicksal, auf die alldurchwaltende Einheit des Lebens hin.

Gleichzeitig fand der humoristische Roman in Jean Paul einen Dichter, den um der Tiefe und Fülle der Empfindung und des Gedankens, um der Höhe und Weite der Weltanschauung willen die Zeitgenossen enthusiastisch anschwärmten und begeistert aufnahmen, während die Nachwelt sich von ihm abwandte um seiner Formlosigkeit willen; er ist wie Klopstock musikalisch, nicht plastisch, dem Bau seiner Werke fehlt die Uebersichtlichkeit und Symmetrie der Verhältnisse, der Grundriß ist dürftig und doch verwickelt, die Handlung schleppt sich langsam hin oder verliert sich in neue An- und Ausläufe, die Geschichte ist gewöhnlich nur ein hölzernes Lattengerüst, das er aufschlägt um die farbestrahlenden duftathmenden Blütenkränze seiner Gedanken und Gefühle daran aufzuhängen, die das Herz zum Heiligen und Hohen wenden, aber bei der Sehnsucht nach dem Ueberirdischen die Wirklichkeit zu sehr verflüchtigen. Das Bestreben stets das Lächerliche und Rührende zu verquicken, Entlegenes witzig zu verbinden und alles in Bildern auszudrücken oder der Sache ein Gleichniß zu gesellen, überhäuft die Darstellung mit räthselhaften Anspielungen und macht den Stil buntscheckig schnörkelhaft, allerdings neben herrlichen Stellen, wo Stoff und Form zusammenstimmen. Der Idealismus im reinen Herzen, im Aufschwung des Jünglingsgemüths und seines Erglühens für Liebe, Freundschaft, Freiheit im Gegensatz zum ordinären Realismus der Welt, zumal dem Philisterthum der vaterländischen Kleinstaaterei und Kleinstädterei führt ihn zur humoristischen Behandlung. Der Idee nach ist Jean Paul's Titan der gewaltigste aller Romane. Durch den tragischen Untergang titanischer Naturen oder in einseitige Richtung verlorener Seelen, ebenso durch die harmonische Durchbildung und das Glück der Hauptgestalt, deren edles Erz durch Irrthümer und Ueberschwenglichkeiten sich läutert, predigt uns das Werk daß nur Thaten dem Leben Stärke geben, nur Maß ihm Halt und Reiz, und daß alle die zu Grunde gehen „welche die Milchstraße der Unendlichkeit und den Regenbogen der Phantasie zum Bogen ihrer Hand gebrauchen wollen ohne je eine Saite darüber ziehen zu

können". Und doch: Albano auf dem Thron von Flachsenfingen, ist es nicht wieder ein humoristisches Bild der Widersprüche unsers damaligen Deutschthums, groß im Geist und klein in der Welt? Roquairol's frühreife, am Leben übersättigte Genialität, sein wirklicher Selbstmord im Schauspiel seiner Geschichte, Schoppe's Weltverlachung und Weltverspottung, die alles in ein Spiel des Witzes auflöst, bis sie über der wilden Jagd und dem Taumel ihrer Einfälle zu schwindeln beginnt und in den Abgrund des Wahnsinns stürzt, Liane, die verkörperte Himmelssehnsucht, die in ihren schmelzenden Empfindungen selbst zerschmilzt, und Linda die starkgeistige Jungfrau, kühn und schön, die der verkannten sittlichen Form der Ehe zum Opfer fällt, — das sind Schöpfungen ersten Ranges, der Anlage nach sicher, und meist auch der Ausführung nach. Doch behält ein Wort Wienbarg's seine Geltung: er wünsche Goethe und Richter seien Milchbrüder gewesen, und Wolfgang hätte etwas von Paul's Seelenseligkeit, Paul etwas von Wolfgang's reinem Kunstsinn eingesogen, dann hätten wir einen Titan der meisterhaft und einen Meister der titanisch. — Den ungetrübtesten Genuß bietet uns das Bruchstück der Flegeljahre.

Dem historischen Sinn unserer Zeit, dem Vermögen frühere Culturzustände objectiv treu zu erfassen und sie in ihrer Eigenart zu verstehen, statt die eigene Aufklärung in sie hineinzutragen oder damit über sie zu richten, ist wiederum England gerecht geworden, ja man kann sagen ein Dichter ist den Historikern zum Vorgänger geworden: Walter Scott. Die stofferfinderische Phantasie der Kelten, die wir im mittelalterlichen Kunstepos fanden, eint sich in ihm mit der germanischen Charakterzeichnung in einer Fülle originaler Gestalten; er ist Vielschreiber geworden, aber in seinen vorzüglichsten Romanen entwirft er von einem Centrum aus einen zusammenhaltenden Plan, durch den er den Leser spannt und befriedigt; er verlegt die Handlung an einen bestimmten Ort in eine bestimmte Zeit, und schildert beide mit bewunderswürdiger Anschaulichkeit; seine frei erfundenen Figuren bewegen sich auf historischem Hintergrund, und wenn wirkliche Helden und Heldinnen der Weltgeschichte in den Roman eintreten, so werden sie mit festen Strichen gezeichnet, und durch die Bewegung, welche ihr Sein und Thun in die allgemeine Weltlage bringt, wird dann auch das persönliche Geschick der novellistischen Gestalten beeinflußt. Von den Kämpfen des Sachsen- und Normannenthums im Ivanhoe durch die Zeit der Reformation und puritanischen

Revolution bis zum Alterthümler und Waverley im 18. Jahrhundert hat Walter Scott im Roman das patriotische Dichten und Trachten Shakespeare's im Drama ergänzt. Auf seiner Bahn gingen Cooper und Washington Irving in Amerika, Willibald Alexis, Rehfues, Freytag, Victor Scheffel, Rodenberg und viele andere in Deutschland, Victor Hugo mit Notre Dame de Paris in Frankreich, und hervorragend Manzoni in Italien, der seine Idee über Verderben, Hülfsbedürftigkeit und Erlösung der menschlichen Natur zur Seele der Dichtung machte. Leihbibliotheks-Blaustrümpfe in Hosen und Unterrock machen dagegen die wirklichen Helden der Geschichte zu Romanfiguren, indem sie ihnen allerhand galante Abenteuer ansinnen, wie denn Alexander von Humboldt einmal noch mit eigenen Augen zu lesen bekam, welche Verwickelungen ihm die Frucht einer amerikanischen Liebschaft bereitet haben sollte!

Cooper könnte auch dem ethnographischen oder geographischen Roman zugewiesen werden, als dessen deutschen Meister sich Sealsfield bewies, auch dadurch daß er größer in der Sitten- und Charakterschilderung als in der formalen Geschlossenheit der Composition ist. Er erscheint auch als tüchtiger Seemaler wie Marryat.

Der sociale Roman webt und schwebt in der Gegenwart und über ihr um eine Lebens- und Gewissensfrage derselben zu stellen und zu lösen, sei es im Herzen und in den Kämpfen der Einzelseele, wie bei George Sand, sei es in der Organisation der Gesellschaft, wie Eugen Sue in den Geheimnissen von Paris und im Ewigen Juden gethan, Victor Hugo in den Armen und Elenden, Gutzkow in den Rittern vom Geist und dem Zauberer von Rom, Freytag in Soll und Haben. Wie dieser verlegen auch Heyse und Spielhagen ihre phantasievollen Erfindungen in bestimmte Lebenskreise, an bestimmte Orte. Zur Geschmacksverwilderung führte der Feuilletonroman; da sollte jede Journalnummer mit einer Spannung auf die folgende schließen, da galt es die Empfindung immer neu anzuregen, das Häßliche, Grausame mit dem hold Gefälligen zu mischen, und eine Ungeheuerlichkeit durch die andere zu überbieten, wie das durch Alexander Dumas und Eugen Sue geschehen ist; man greift nach den stärksten Reizmitteln, und bekommt eine Literatur von Koth und Blut. Balzac und George Sand wirkten entgegen, jener durch die scharfe Anatomie des Herzens und der Gesellschaft, mit Vorliebe für das Absonderliche, Krankhafte, sodaß er nach eigenem Bekenntniß die Menschen im

umgekehrten Sinn, durch die Steigerung der schlechten Eigenschaften ins moralisch Krüppelhafte idealisirte; „das können Sie nicht, idealisiren Sie in der Richtung des Anmuthigen, des Schönen, das ist Frauenarbeit", schrieb er an George Sand. Auch diese blieb nicht frei von den Krankheiten und Verirrungen der Zeit, aber der innerste Kern der Seele war edel und groß; wenn sie das Hohle, Verschrobene, Zerfressene der gesellschaftlichen Zustände mit brennenden Farben malte, so stellte sie ihnen das Herz mit seinen idealen Forderungen gegenüber, und nach den sinnlichen Verirrungen der Indiana, nach den Zweifeln und Blasphemien der Lelia, „wo sie absurde Probleme aufstellte und Gott darüber verhöhnte daß er sie nicht lösen könne", badete sie in mystischer Gedankendichtung — Spiridion und die sieben Saiten der Leier — wie im Quell volksthümlicher Realität der Dorfgeschichten sich rein, um Natur und Cultur in der Kunst, in Künstlernaturen zu versöhnen, wie in Consuelo: jetzt erkennt sie die wahre, persönliche Liebe als die ewige, und in der durch sie geschlossenen Ehe das Heil der Zukunft für eine freie Menschheit.

Victor Hugo war damit vorangegangen gegen die Langeweile des Gewöhnlichen das Unerhörte ins Feld zu führen, das Häßliche zum Reizmittel des ästhetischen Genusses zu machen, die Ehre auf der Galere, die Liebe im Bordell zu suchen, in der Misgestalt sein Ideal zu sehen, den Erdenwurm sich in den Stern verlieben, das Edle und Gemeine sich verbinden zu lassen. Eugen Sue schritt auf dieser Bahn weiter; er erfand Figuren und Scenen die man nicht wieder vergißt, er hatte Gefühl für die Noth der Armen und Verlassenen, aber sein glänzendes Talent erlosch wie ein Irrlicht im Morast des Materialismus. Die stofferfinderische Phantasie der Kelten war bei ihm wie beim ältern Dumas lebendig, aber ohne Zügelung der sittlichen Idee. Flaubert, Daudet schildern die Gesellschaft wie Naturforscher, und bei dem letztern wenigstens erscheint das Gute als das Seinsollende, aber im Weltlauf Untergehende. Die Naturwissenschaft unserer Zeit macht sich geltend wie der historische Sinn; man secirt den Menschen wie die Gesellschaft und will das Ethische physiologisch begründen, den Materialismus, die Descendenzlehre poetisiren, und da geräth ein großes Darstellungstalent wie Zola in den Schlamm, und wird bei allem Streben nach Naturwirklichkeit unwahr; denn es ist unwahr daß alle Handwerker Schnapssäufer, alle schönen Weiber Dirnen, alle gebildeten Männer frivol sind.

Moderne Franzosen brauchen neuerdings den Kniff daß sie die ersten Kapitel in Form eines Berichts wie ein pragmatisirender Historiker vortragen, und nach Art eines Regisseurs über ihre Charaktere und deren Vorgeschichte eine betrachtend orientirende Schilderung liefern, und dann geben sie eine daraus folgende Katastrophe in Form der allseitigen poetischen Darstellung, welche uns die Geschichte miterleben läßt, nicht ohne daß sie hier und da wieder persönlich das Wort ergreifen um den Lesern von neuem einen Vortrag über die Natur und die frühern Begebenheiten der Personen zu halten. Das mag sensationell wirken, aber künstlerisch ist es nicht. Cervantes, Scott, Goethe wissen an rechter Stelle zu beginnen und lassen alles sich nun ebenmäßig vor uns entfalten. Im Ganzen muß ich ein Wort aus meinem Kunstbuch wiederholen: „In früherer Zeit warnte man die Jugend vor zu vielem Romanlesen, damit sie, erfüllt von Phantasiebildern edler gefühlvoller Charaktere und ihres Glücks nicht enttäuscht werde von der Prosa des Lebens, nicht verdrossen werde in der täglichen Pflichterfüllung; jetzt ist die Phantasiewelt gar häufig schlechter als die wirkliche, und es besteht die Gefahr daß die Jugend sich ihre Freude an dieser vergällen lasse, eine pessimistische Blasirtheit für das Zeichen des reifen Geistes nehme; wo die sittlichen Begriffe der Dichter nicht mehr ihren Halt in der Sitte und im Glauben haben und noch nicht wieder fest und klar geworden sind durch philosophische Erkenntniß, da wird das Problematische wie das Misgestaltete zu einem falschen Ideal, zu einem Irrlicht, das in den Sumpf lockt, über den es hinflackert.“ Wir haben in den Romanen ein Selbstgericht der Zeit; bei allem Jagen nach Gewinn und Lust, bei allem theoretischen Materialismus wird es der Menschheit nicht wohl, wenn sie die Seele verloren hat; als bloßes Sinnenwesen wäre und bliebe der Mensch das unvollkommenste und unglücklichste Thier; da weidet dann der Pessimismus durch seine Anklagen gegen das Leben sich an der eigenen Vortrefflichkeit, weil er doch die Misère durchschaue, und vergißt daß sie nur darum eine solche ist, weil er sie für das Wahre, das Ganze nimmt, das ihm eben abhanden gekommen ist; — vielleicht daß nun doch den verlorenen Sohn bei den Trebern der Schweine die Sehnsucht nach dem Vaterhause ergreift!

Wenn Bulwer Mörder und Diebe mit bitterer Weltbetrachtung zu Helden machte, und in der Entwickelung psychologischer Processe sich auszeichnete, so sah man auch in England den Einfluß

Frankreichs, ebenso wie in den Schauer- und Sensationsromanen einiger Blaustrümpfe. Zwei Männer aber, Thackeray und Dickens, knüpften wieder an Shakespeare und den humoristischen Roman des 18. Jahrhunderts an, und schrieben realistisch scharf mit idealem Gehalt und Ziel. Ihr Blick dringt durch die respectable Hülle der Heuchelei, durch den anständigen Schein des innerlich Gemeinen und Herzlosen in der Gesellschaft; Thackeray führt sie im Jahrmarkt der Eitelkeit vor, während Dickens in den Pickwickiern das Treiben des Mittelstandes ebenso ergötzlich als im Oliver Twist die Leiden der Armen und Unterdrückten ergreifend schildert. Aber beide Dichter glauben an eine sittliche Weltordnung und an den Werth und Sieg des Guten und Wahren; und zur Verstandesruhe wie zur satirischen Lauge des Freundes fügt Dickens linderndes Oel für die Wunden und den Wein der Freude für rein und treu bewährte Seelen. Als echter Humorist sieht er stets alles, die Doppelseitigkeit der Dinge, die Licht- und Schattenseite, das Rührende und Schnurrige in einem; im Alltäglichen weiß er das Bedeutsame wie das Sonderbare herauszufinden, einen auffallenden Zug der Seele in der äußern Erscheinung so prägnant hervorzuheben, daß man sofort die persönliche Bekanntschaft seiner Gestalten für die Dauer macht; in der tollsten Ausgelassenheit verleugnet er so wenig den gesunden Menschenverstand als er im Treuherzigen das Drollige vergißt; dabei ist das dämonisch Furchtbare, wie es im Dienst des sittlichen Geistes, der göttlichen Gerechtigkeit steht, seine wie Shakespeare's Stärke. Auch er steigert oft seine Kunstmittel zu blendenden Virtuosenstücken, und die fieberhafte Hast im Jahrhundert des Dampfes überwältigt die Ruhe des einfach Schönen; aber in Meisterwerken wie Copperfield tritt er an Fielding's Seite, noch reicher an originellen Charakteren und in der Führung ihrer Ent- und Verwickelungen, gleich erquicklich im befriedigenden Schluß. Wenn Sterne in eigener Person erzählt um seinen Humor, die Verschmelzung des Rührenden und Lächerlichen, die Figuren und Ereignisse umspielen zu lassen, so bringt Dickens im Copperfield den Ichroman zur Vollendung, indem die Gestalten selbst die Doppelwirklichkeit des Lebens veranschaulichen und aus den Begebenheiten selbst die humoristische Stimmung sich entbindet.

Ein Humor bei dem uns wohl wird waltet auch in einigen deutschen Werken, die zu den unsterblichen gehören, wie Immermann's Münchhausen, Fritz Reuter's Franzosen- und Festungstid,

vor allem die Stromtid. Nachdem er durch mancherlei Versuche in Kunst und Leben gereift war, nicht mehr persönlich in den Dissonanzen der Zeit befangen wie so viele zeitgenössische Dichter, konnte Immermann in der selbsterrungenen Harmonie des Geistes die Gegensätze gegeneinander stellen und auf ihre Versöhnung in einer schönen Zukunft hindeuten. Alles Windige, Verlogene, Schrullige versammelt sich um Münchhausen und seine Erzählungen im alten Schloß gegenüber dem Gesunden, Ehrenfesten im Volksthum auf dem Oberhof in seiner Beschränkung wie in seinem kernhaften Werth; zwischen beiden Kreisen bewegen sich und finden sich die blonde Lisbeth und der schwäbische Graf, Natur und Bildung verschmelzend; der Gegensatz von Satire und Idyll findet seine Lösung durch die Idealisirung der Lebenswirklichkeit in unmittelbar deutscher Weise. Bei Fritz Reuter ist der Roman aus der Dorfgeschichte herausgewachsen; der Dichter steigert seine naive Lebensauffassung durch den plattdeutschen Dialekt, und bewährt sich vor allem recht als plastischer Humorist in Gestalten, bei deren Auftreten wir sofort mit Behagen die Verwebung des Tüchtigen und Lächerlichen erwarten; wie er in der Stromtid mit ernster Wehmuth anhebt und im Gegensatz zu burlesken Scenen bis an die Grenze des Tragischen voranschreitet um zu einem ruhig heitern Ziel zu gelangen, das erwies einmal wieder das sittlich Echte und Rechte in den Personen und Ereignissen sonnenklar als das Poetische und Herzgewinnende. Nicht in umherspielenden Einfällen, in der Sache selbst offenbart sich Gemüth und Witz des Dichters, wie es in der epischen Poesie sein soll. Neben den Faustinen, die ihre liederliche Freigeisterei im Kloster abschwören und nun ihre Papstanbetung eitel zur Schau tragen, neben den Himmelstürmern die mit Champagner dem lieben Gott ein Pereat bringen, und weil sie die Seele in schrankenloser Sinnlichkeit verwüsteten, die Welt sich verekelten, nun im Nirvana nicht die selige Ruhe, sondern die Vernichtung sehen, sei uns Fritz Reuter und das Wohlgefallen des Volks an ihm ein prophetisches Zeichen daß Leben und Kunst gesunden.

b. Epische Gedankendichtung.

Man hat seither oft zu Epos, Lyrik und Drama noch die didaktische Poesie als vierte Art hinzugefügt, ohne zu bedenken daß damit ein ganz neuer Gesichtspunkt, der des Zweckes, als

Eintheilungsgrund hereingezogen wurde, und daß man demnach jedenfalls hätte unterscheiden müssen in eine Poesie die sich selbst genug, der nur die Darstellung als solche Zweck ist, und in eine die sich noch die Aufgabe des Belehrens stellt, die also der Moral oder dem Unterricht dienstbar wird und somit aufhört freie Kunst, Poesie zu sein. Und in der That wenn Vergil angibt welches die Kennzeichen einer guten Zuchtkuh sind, oder wenn Delille die Sätze der Physik in Verse bringt, so ist das ebenso wenig Poesie, als

Er, ir, ur, us sind mascula,
Um steht allein als neutrum da,

oder die andern Genusregeln sammt ihren Ausnahmen, die Zumpt zu Nutz und Freude der Jugend gereimt hat. Wol aber kann die Natur in dem Einklang all ihrer Kräfte und Erscheinungen, es kann ein einzelner Gegenstand, wie Rebe, Rose, Sternenhimmel, das Gemüth des Dichters erregen, und wenn er den großen Gedanken der Schöpfung noch einmal denkt, wenn ihm die Idee der einen gotterfüllten Welt oder des einen im All sich offenbarenden Gottes in der Seele aufgeht, so können diese Gedanken so bewältigend, so entzückend ihn ergreifen, daß er sich getrieben fühlt die Harmonie seiner Anschauungen auch in harmonischer Weise auszusprechen; und indem er nicht sowol die Regungen seines Gemüths als die Herrlichkeit des Gegenstandes, als die objective Wahrheit verkündigt, wird sein Gedicht ein episches, ein objectives. Er gibt die Idee in deren eigener Größe und Fülle wieder, und reiht die Gedanken nach der immanenten Verkettung ihrer eigenen fortgehenden Entwickelung aneinander; aber es müssen Gedanken sein die an sich poetisch sind, die das Innere im Aeußern, im Zeitlichen ein Ewiges erblicken; denn eine Lebensansicht die Geist und Natur auseinanderzerrt und zwischen der Vernunft- und Sinnenwelt eine Kluft befestigt, widerstreitet dem Wesen der Schönheit, die gerade darin besteht daß uns die ursprüngliche Liebeseinheit des Seins aufleuchtet. Daher war es denn auch keine atomistische oder dualistische Philosophie die im Alterthum ein Empedokles, in neuerer Zeit ein Giordano Bruno in Hexametern verkündeten, sondern weil jener in allem Streit doch das Walten der Liebe und ihren Sieg in der seligen Durchdringung aller Elemente feierte, weil dieser im göttlichen Geist den innerlichen Künstler erkannte, der durch das Formenspiel der Natur

allbeseelend seine Gedanken sichtbar macht, konnten sie ihren Gott nachahmend ihre Gedanken in melodischen Weisen, in sinnlichen Formen mittheilen.

Den ersten Anfang dieser objectiven Gedankendichtung haben wir im Epigramm. Es ist ursprünglich Inschrift, es bezeichnet eine Sache, eine Lebenserfahrung in abgerundeter Kürze, daher das elegische Distichon oder ein paar Reimzeilen die geeignete Form sind. Die griechische Anthologie, Angelus Silesius, Schiller's und Goethe's Votivtafeln und Xenien enthalten des Trefflichen viel, und gerade das Beste weiß stets den Gedanken in einem Bild auszusprechen oder zu spiegeln. So sagt Schiller:

In den Ocean schifft mit tausend Masten der Jüngling,
Still auf gerettetem Boot treibt in den Hafen der Greis.

Oder Goethe:

Diesem Ambos vergleich' ich das Land, dem Hammer den Fürsten,
Und dem Volke das Blech, das in der Mitte sich krümmt.
Wehe dem armen Blech, wenn nur willkürliche Schläge
Ungewiß treffen und nie fertig der Kessel erscheint.

Oder Angelus Silesius:

Ich muß Maria sein und Gott in mir gebären,
Soll er mir ewiglich die Seligkeit gewähren.

Das Kreuz auf Golgatha kann dich nicht von dem Bösen,
Wenn es nicht auch in dir wird aufgericht't, erlösen.

Oder Logau:

Herrscht der Teufel heut auf Erden,
Morgen wird Gott Meister werden.

Schon Lessing sagt von dem Epigramm: daß in ihm nach Art der eigentlichen Aufschrift unsere Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand erregt und mehr oder weniger hingehalten werde um sie mit eins zu befriedigen. Spannung und Lösung, Erwartung und Befriedigung eignen ihm, und damit wird es zur Antithese hingeführt, und es wird gern mit einer sinnreichen Wendung überraschen und spitz zugeschliffen gleich dem Pfeile treffen. Wir erinnern an

„Die arme Galathee! Man sagt, sie schwärz' ihr Haar,
Dieweil es doch schon schwarz, als sie es kaufte, war."

Indeß ist es keineswegs blos Ausdruck eines Witzes, sondern jeder sinnige Gedanke kann in ihm eine schöne Form gewinnen, was die griechische Anthologie, und Saadi so gut wie Schiller und Goethe, Geibel und Hebbel beweisen. Musterhaft ist eine epigrammatische Ghasele Bodenstedt's:

Höre was der Volksmund spricht:
Wer die Wahrheit liebt der muß
Schon sein Pferd am Zügel haben —
Wer die Wahrheit denkt der muß
Schon den Fuß im Bügel haben —
Wer die Wahrheit spricht der muß
Statt der Arme Flügel haben —
Und doch sage Mirza Schaffy:
Wer da lügt muß Prügel haben.

Der Volksmund geht auch hier der Literatur voraus durch das Sprichwort; es sieht in einem besondern Fall ein Allgemeines verwirklicht und stempelt ihn zum Ausdruck der neugewonnenen Erkenntniß, es drückt etwas Allgemeines durch eine besondere Erfahrungssache aus: Kein Baum fällt auf den ersten Hieb, das besagt daß jedes größere Unternehmen fortgesetzter angestrengter Arbeit bedarf. Eine Schwalbe macht keinen Sommer, das Sprichwort wird von Aristoteles angewandt um anzudeuten daß die Tugend eine bleibende Gesinnung sei und nicht durch vereinzelte gute Handlungen verwirklicht werde. Reales und Ideales sind ursprünglich verwachsen wie im Mythus. Das dem vorliegenden Thatsächlichen einwohnende Gesetzliche, Vernünftige wird aufgefaßt und mit ihm verbunden; das Sprichwort wird selber mehr gefunden als ersonnen, und läßt sich nicht absichtlich machen; aber ein treffendes Wort wird von den Hörern aufgenommen, wiederholt, zum Nationalgut. Die Spruchweisheit späterer Tage in begabten Männern knüpft daran an. Herder nennt solche Männer, welche die Lebensregel und Lebensbeobachtung in volksthümlichen Sprüchen ausprägen, die wahren Gesetzgeber und Sittenbildner der Menschheit. Wir gedenken der Kernworte der sieben Weisen Griechenlands, der sogenannten Sprüche Salomo's, die doch darauf hindeuten daß der König dem Volkssprichwort eine künstlerische Ausbildung gab. Daran schloß sich eine hebräische Gedankendichtung in Parallelsätzen; religiöser Sinn, reiche Lebenserfahrung und Scharfblick für das Wirkliche arbeiten zusammen, und gern reiht man mehrere Sprüche wie Perlen an dem Faden eines ge-

meinsamen Gedankens auf. Oft erscheint das Bild als Gleichniß des Gedankens:

Eisen an Eisen macht man scharf,
Und einer schärft den Blick des Andern.

Oder man fügt Satz und Gegensatz, Grund und Folge aneinander:

Des Gerechten Mund ist ein Quell des Lebens,
Doch der Frevler Mund verbirgt Gewaltthat.

Die Väter aßen saure Trauben
Und der Kinder Zähne wurden stumpf davon.

Buddha's Sprüche in Indien sind bald einfacher, bald bildlicher Gedankenausdruck.

Gleich der Blume die in Farben pranget, doch des Dufts entbehrt,
Sind die unfruchtbaren Worte deß der anders thut als er spricht;
Gleich der Blume die in Farben pranget, süßen Duftes voll,
Sind die fruchtbar edlen Worte deß der thut so wie er spricht.

Du selber thust das Böse und schaffst das Leiden dir,
Du selber fliehst das Böse und schaffst dir Läuterung;
Du mußt dich selbst erlösen, kein andrer macht dich rein,
In dir liegt Heil und Rettung, Selbst ist der Herr von Selbst.

Die Spruchsammlung Bhatrihari's aus brahmanischen Kreisen schließt sich würdig an; das Versmaß zeigt hier wie im Epigramm überhaupt seinen günstigen Einfluß: es läßt die Worte genau wählen, ihre bestimmte Stellung auch im Gedächtniß festhalten und den Spruch wie einen geschliffenen Edelstein in der Schatzkammer des Gemüths bewahren. Daß alles Irdische wie ein täuschendes Trugbild verweht, wie der zitternde Tropfen am Lotosblatt dahin schwindet, daß nur in Gott, im Geist das wahre Sein, nur in der Tugend Frieden ist, daß alle Wesen der Natur uns verschwistert sind, klingt in mannichfachen Wendungen wieder; einst, sagt der Weise, erblickte ich in allen Dingen nur Frauengestalten, jetzt sehe ich Gott in allem. Unser Herder wählte sich ein Distichon zum Wahlspruch:

Wer die Sache des Menschengeschlechts als die seine betrachtet,
Nimmt an der Götter Geschick, nimmt am Verhängnisse Theil.

Schön ist auch das andere:

So wie die Flamme des Lichts auch umgewendet hinaufstrahlt,
So vom Schicksal gebeugt strebet ein Edler empor.

Das Versmaß aber ist der Sloka, wie im Epos; in späterer Zeit mit Reimklängen verziert. A. W. Schlegel übersetzt uns den Spruch, der den Dualismus sinnlicher Lust und sinnabtödtender Entsagung bezeichnet, formgetreu:

Wohn' an der Ganga Stromfluten, sündentrückenden, quellenden,
Oder an zarter Brust Hügeln, sinnentzückenden, schwellenden!

Wie die Inder gern ihren Erzählungen Sprüche einflechten, so auch die Perser, ja Saadi hat in seinem Rosen- wie in seinem Fruchtgarten es sich zum Ziel gesetzt die Sinnsprüche als das Ergebniß von Parabeln, Fabeln, Anekdoten durch sie zu veranschaulichen, „der Dattel gleich in süßer Schale edlen Kern zu bieten". Durch Lebensbeobachtung gewann er Lebensregeln, ein Formschöpfer der Lebensweisheit. In der Gesinnung, nicht in Werkheiligkeit liegt für Saadi der Werth des Menschen; er lehrt Muth in Widerwärtigkeiten:

Erschrick nicht, Freund, ist auch dein Weg nicht hell,
Es liegt im Dunkel ja der Lebensquell.

Verzehre nicht dein Herz in Unmuthqual,
Die finstre Nacht gebiert den Morgenstrahl.

Wie Galle schmeckt Geduld wo man beginnet,
Doch honigsüß wenn sie Bestand gewinnet.

Jener Unabhängigkeitssinn, der den Diogenes und den Derwisch einander die Hand reichen läßt, gibt ihm den Spruch ein, den schon Olearius trefflich verdeutschte:

In der Freiheit sein gesessen
Und in Ruh sein Brot gegessen,
Besser als im Dienste stehn
Und in goldnem Gürtel gehn.

Der Dichter weist in Bezug auf die Liebe die singende klagende Nachtigall auf den Falter hin, der schweigend sich in die Lichtflamme stürzt; das höchste Beispiel ist ihm die Wachskerze, die während ihre Thränen niedertropfen, leuchtend sich im Licht verzehrt und verklärt.

So stehen die Orientalen an Tiefe des Gehalts und Adel des Sinns in ihrer Spruchdichtung den Griechen und Römern voran, so sehr das formale Schönheitsgefühl bei den erstern, der Stachel des Witzes bei den andern auch hier zur Geltung kommt. Besonders in der Zeichnung von Männern und Werken in der Kunst

und Literatur hat der griechische Spruch seinen Namen als Inschrift gerechtfertigt, und eine Erwartung erregend wie befriedigend im kleinen Raum die Hauptbedingung ästhetischen Genusses erfüllt. Unter den Denkmalinschriften erinnere ich nur an die herrlichste in den Thermopylen auf Leonidas und die Seinen:

> Wandrer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten du habest
> Uns hier liegen gesehn wie das Gesetz es befahl.

Zierliche Wendung zeigen andere Distichen:

> Nach den Sternen blickst du, mein Stern: o wär' ich der Himmel
> Um auf dich mit so viel Augen herniederzusehn!

> Wenige Tage, so stirbt die Rose; vorübergegangen
> Ist sie; du suchest nun Rosen und findest den Dorn.

> Wie die Blumen die Erd' und wie die Sterne den Himmel
> Zieren, so zieret Athen Hellas, und Hellas die Welt.

Martial war es der einer gesteigerten Spannung eine überraschende Lösung zu bereiten strebte; die Franzosen nahmen von hier den Witz und die Pointe, den Stachel der Ironie und Satire als das Wesen des Epigramms, und haben darin Vortreffliches geleistet; wir nennen Scarron. In Deutschland ward Wernicke durch die Welterfahrung Logau's, durch den mystischen Tiefblick von Angelus Silesius übertroffen; sie wetteifern eigentlich mit den Orientalen. Lessing glänzt in der Martialischen Weise, der auch später Haug sich befliß; Goethe ragt durch volksthümliche Sinnlichkeit, Schiller durch edelsten Wahrheitsgehalt in den Votivtafeln wie durch treffenden Witz in den Xenien hervor.

Es bedarf auch des Bildes nicht, es genügt daß ein neuer Gedanke sich in eigenthümlichem Ausdruck gestaltet, sodaß Form und Gehalt zugleich anziehen, wenn das Bedeutende krystallinisch und durchsichtig hell erscheint. So sagt Goethe selber: Sei das Werthe solcher Sendung Tiefen Sinnes heitere Wendung; und er dichtet:

> Gleich sei Keiner dem Andern, doch gleich sei jeder dem Höchsten;
> Wie das zu machen? Es sei jeder vollendet in sich.

> Kennst du die herrliche Wirkung der endlich befriedigten Liebe?
> Körper verbindet sie schön, wenn sie die Geister befreit.

> Was ist heilig? Das ist's was viele Seelen zusammen
> Bindet; bänd' es auch nur leicht, wie die Binse den Kranz.
> Was ist das Heiligste? Das was heut' und ewig die Geister,
> Tiefer und tiefer gefühlt, immer nur einiger macht.

Die gnomische Poesie treibt auch zu Zeiten der überwiegenden Verständigkeit und Redekünstelei oft ihre Blüten; so in der Alexandrinischen Periode in Griechenland, so bei uns im 17. Jahrhundert. Die Distichen der griechischen Anthologie sind oft den zierlich geschnittenen Steinen verglichen worden; unsere Poeten vergleichen selber das Epigramm mit der Biene, um des spitzen Stachels und des süßen Honigs willen.

Neben dem griechisch-römischen Distichon von Hexameter und Pentameter und dem französischen von zwei Alexandrinern ist die persische Form der Rubais und die italienische des Ritornells für das Epigramm sehr glücklich gefunden. In den persischen Vierzeilen reimen die beiden ersten Verse, dann folgt ein dritter reimloser, wonach ein vierter reimend sich jenen anschließt. Hinter dem Reim wird auch wol nach Ghaselenart noch ein Wort oder kurzer Satz wiederholt. Der Reiz liegt darin daß wir anfangs durch den Wohllaut des Gleichklangs befriedigt sind; aber wie sich dann im Denken ein Zweifel oder Widerspruch erhebt, wie eine befremdende Erscheinung uns entgegentritt, so kommt nun der reimlose Vers und spannt unsere Erwartung, die mit der Lösung des Gegensatzes auch durch den wiederkehrenden Reim befriedigt wird. Z. B.:

Ich bin in stetem Kampf mit meinem Herzen, — was soll ich machen?
Erinnrung früher Schuld macht mir viel Schmerzen, — was soll ich machen?
Verzeihst du, Herr, auch gnädig meine Sünden,
Mein Schuldbewußtsein ist nicht auszumerzen — was soll ich machen?

Dieser Krug ist wie ich unglücklich lebendig gewesen,
In schöne Locken und Augen verliebt unbändig gewesen;
Dieser Henkel am Halse des Krugs war einst ein Arm,
Der in Umhalsung der Schönen unbändig gewesen.

Das Ritornell pflegt in einem ersten kurzen Vers den Gegenstand zu nennen, dadurch eine Erwartung zu erregen; es folgt ein reimloser Vers, und dann ein dritter auf den ersten reimend, der in zielicher Wendung die Erwartung befriedigt. So die Blumenverse von Walpurga Scheidel:

Duftendes Veilchen,
Was schmiegest du so schüchtern dich am Boden,
Da du vom Frühling ein so holdes Theilchen?

Agley, du bunter,
Du scheinst den Wellen leise nachzuträumen,
Die dort sich flüchten in das Thal hinunter.

Lilie, du reine,
Die Blumen schauten, als du dich erschlossen,
Ob nicht ein Engel aus dem Kelch erscheine.

An das Epigramm können wir das Räthsel anreihen, das Eigenschaften, Beziehungen eines Dinges hervorhebt ohne dasselbe zu nennen, vielmehr das Errathen uns überläßt, indem es solcherlei zu betonen liebt was scheinbar das rechte Wort nahe legt und doch von ihm abführt, oder indem es uns durch die Feinheit der Bezeichnung wie durch die Vieldeutigkeit des Wortes überrascht. Räthsel aufgeben und Rathen war unsern arischen Ahnen selbst Sache der Götter; Helden setzten ihr Haupt zum Pfand. Der Volksmund brachte gar manches Schalkhafte und Anmuthige zu Tage; in kunstreicher Weise Schiller das letztere, Hebel und Schleiermacher das erstere.

Der Spruch ist zu etwas größerm Umfang erweitert in den Betrachtungen Walther's von der Vogelweide, und volksthümliche Spruchweisheit ist in Freidank's Bescheidenheit zu einem Ganzen zusammengeordnet, gleich den Heldengesängen ein Ausdruck des Volksgemüths, im Anschluß an die sprichwörtliche bildliche Redeweise ein Epos deutscher Volksweisheit. Der welsche Gast, der Renner sind individueller, gelehrter. In Persien erging Ferideddin Attar sich in Büchern der Geheimnisse, der Drangsale, des Rathes um in tausend Wendungen zu verkündigen daß er Gott in allem schaue, und daß wer sich selbst kenne und den Schleier der Vereinzelungen lüfte die Wahrheit des Ganzen anschaue und in ihm lebe. In Italien verwertheten Giordano Bruno und Campanella die Form des Sonetts in vorzüglicher Weise um in den beiden Vierzeilen Satz und Gegensatz, Grund und Folge, Bild und Gedanke gegenüberzustellen und dann in den Sechszeilen vermittelnd abzuschließen. Die Neuzeit zählt Schefer's Laienbrevier und Rückert's Weisheit des Brahmanen mit Recht unter die hervorragenden Schöpfungen ihrer Dichter. Das gleiche Versmaß, der gleiche Ton, der gleiche Sinn Gott in der Welt und die Welt in Gott zu erkennen und darzustellen ist das Band für die vielen einzelnen Betrachtungen. Ich würde die Religion des Geistes von Melchior Meyr anschließen, aber die auch in der Form verschiedenartigen Gedichte tragen das lyrische Gepräge;

zu nennen jedoch sind die trefflichen Terzinen dieses Dichterphilosophen: die Liebe zu Gott. Horaz wählte für seine Betrachtungen die Form des Briefes, und gab dadurch dem Allgemeinen eine individuelle Grundlage oder Beziehung; Goethe hat sich auch hier als Meister bewährt.

Die Darstellung einer Lebensansicht, einer Weltanschauung in zusammenhängendem Ganzen entspricht hier dem großen Volksepos und dem Roman, die ja auch ein Weltbild geben. Der Gedanke von der Einheit des Denkens und Seins in der Ewigkeit und Unendlichkeit des Einen, des allgegenwärtigen Göttlichen ergriff die Seele des Parmenides so mächtig, daß er ihn als das Wort unerschütterlicher Wahrheit in Hexametern aussprach, und wie der sich von geflügelten Rossen zur Pforte der Wahrheit emportragen ließ, so personificirte in mythologischer Redeweise Empedokles die Elemente, die aus dem in sich seligen Urgrund hervortreten und wieder in der Einheit der Liebe verschmelzen. Der Vers bot sich zur Gedächtnißhilfe um das Gesagte unverändert treu zu bewahren, aber er war auch der Ausdruck des phantasievollen Denkens, das mit idealistischer Kühnheit die noch mangelnde Forschung des Besondern durch anschauliche Bilder ersetzte und ein Ganzes gestaltete. Mehrere Jahrhunderte später hatte Lucretius nicht blos diese Altmeister vor Augen, auch reichere Kenntnisse und eine in Prosa ausgebildete Philosophie boten sich ihm dar, als er von der Natur der Dinge sang. Natur und Vernunft sind ihm die Leitsterne, durch die er Halt und Trost gefunden, auf die er das Auge des Volks richten will. Die Gebundenheit des Gemüths unter äußerliche Gebräuche, von denen die Priester das Heil der Seele abhängig machen, die Befangenheit in der Zeichendeuterei, die bei jedem Schritt und Tritt uns beängstigt und keine Naturerscheinung für sich gelten läßt, der Bann des Aberglaubens, die Furcht vor Göttern die selber nur Wahngebilde dieser Furcht sind, das hat auf dem Geist des Dichters gelastet und lastet noch auf dem Geist des Volks; er hat sich ins Freie gekämpft, und nun drängt es ihn mit reformatorischem Eifer auch andern die Binde vom Auge zu reißen und den Blick in das Wesen der Dinge zu erschließen. Das ist ihm Herzenssache und gibt seinen Gedanken poetische Stimmung, und wo er mit heiligem Schauer das Leben in seiner Unendlichkeit, die Natur in ihrer Freiheit und Selbstkraft anschaut, wo er vom Aeußern zum Innern sich wendet, in der Seelenruhe, im Frieden

des Gemüths das Wesen der Religion und das Heil der Menschen gegenüber der Unrast der Welt und der Leidenschaften wie der Angst vor dem Tod findet, da ist er ein Dichter im vollen Sinn des Worts und flammt unmittelbar der poetische Ausdruck aus der Steigerung seines Bewußtseins hervor. Aber wenn er die Atome der Materie von blinder Wirbelbewegung ohne individuell gestaltende Kraft und ordnende Gedanken zusammengetrieben werden läßt, wenn er die epikureische Naturlehre in Verse bringt, da müht er an undankbarem Stoff vergebens sich ab ihn zur Schönheit zu verklären, und pflanzt er einige herrliche Bilder wie Blumen in einen dürren Boden. Indeß ist ihm die mechanistische Naturansicht nur ein Mittel zum Zweck, zur Befreiung des Gemüths vom Aberglauben und seiner Angst, und er erhebt sich darüber zu lebendigen Schilderungen der Erscheinungswelt voll Pracht und Anmuth, zu Darstellungen der Menschheit und der Geschichte von ergreifender Größe.

Enger begrenzte Vergil seinen Stoff: den Ackerbau, die Grundlage der römischen Größe und Sitte, nahm er zum Gegenstand, gab aber zuviel Regeln und Beschreibungen statt den Landmann in seiner mit den Jahreszeiten wechselnden Thätigkeit darzustellen; indeß die Reize der Natur und das Glück einfach friedsamen Lebens treten uns anmuthig entgegen, und echte Poesie sproßt wie Blüten aus einem Zweig hervor, wenn die Lust der Weinlese, wenn das heimliche Weben der Bienen, wenn die Herrlichkeit Italiens den Dichter begeistert oder Mythen, wie von Orpheus und Eurydike, eingeflochten werden. Glanz und Wohllaut der gefeilten Sprache sind bewundernswerth. Minder schwungvoll, ohne principielle Entwickelung, aber reich an guten Bemerkungen ist der Brief über die Dichtkunst von Horaz. Die Renaissance brachte nach seinem und Vergil's Vorgang und wie schon die Alexandriner gethan Schilderungen von Himmel und Erde, physikalische Kenntnisse, Jagd und Fischfang in Verse, selbst die Lustseuche mußte sichs gefallen lassen. Das war gereimte Prosa und die poesielose Didaktik brachte die epische Gedankendichtung in Verruf. Giordano Bruno dagegen knüpfte wieder an Empedokles und Lucretius an, und wie er seinen italienischen Dialogen Sonette einlegte, so faßte er gerade in der Reife seines Philosophirens seine Ideen in lateinischen Gedichten zusammen. Die Unendlichkeit des Universums, die Größe der kopernikanischen Weltansicht gegenüber der Kleinheit und Enge der alten Lehre, die sich alles um die Erde drehen

ließ, dann Gott als der Eine der sich in allem entfaltet und in der Fülle einheitlicher Lebenskräfte sein Wesen offenbart, und Erkenntniß und Liebe, die in allem Mannichfaltigen das Eine erfassen und sich zu ihm zurückwenden, in ihm leben, diese großen poetischen Anschauungen begeistern den Denker, daß er die schöne Wahrheit auch in melodischen Rhythmen verkündet.

In der neuern Zeit ward in England die Naturschilderung wie die denkende Weltbetrachtung von einigen Meistern des correcten und eleganten Stils zum Wohlgefallen der Nation und des Auslands in Thomson's Jahreszeiten, in Pope's Versuch über den Menschen populär. Shaftesbury war hier der selbst dichterisch angehauchte Denker, der beide anregte. Die stimmungsvolle farbenreiche Malerei läßt bei Thomson die Empfindung erwärmend in der Zeichnung wirken, und hier und da bricht das Gefühl lyrisch durch im Hymnus zum Preis Gottes und des Vaterlands. Lessing indeß hatte mit Recht die Handlung, die fortschreitende Entwickelung vermißt, die Kleist in seinen Frühling hineinbringen wollte. Pope nennt den geistvollen Staatsmann Bolingbroke seine Muse. Wie der Franzose Boileau wollte er den durch die Schule der Alten geläuterten Geschmack in einer nach dem Muster von Horaz versificirten Poetik verbreiten und zugleich die Dichter wie die Leser fördern. In dem größern Werk nannte er den Menschen das eigenthümliche Studium der Menschheit und spitzte eigentlich die Lebensansicht Shaftesbury's zu einer Reihe von Epigrammen zu. Es war der Optimismus der damaligen Zeit:

Die Weisheit lenkt der Dinge Wechselspiel,
Nur deinem Blick verborgen ist sein Ziel.
Des Theiles Uebel hebt des Ganzen Glück,
Der Misklang kehrt zur Harmonie zurück,
Und siegreich mit dem Zweifel im Gefecht
Spricht die Vernunft: was immer ist ist recht.

Dagegen führten Young's Nachtgedanken den Weltschmerz in die Literatur des 18. Jahrhunderts ein:

Erfahrung bringt und Alter Hand in Hand
Zum Tod uns hin, und macht uns dann bekannt
Nach Sorg' und Müh und wechselnder Gefahr
Daß unser Leben ganz vom Uebel war.

Der Mensch, das Naturgesetz, die Newton'sche Philosophie waren Stoffe die auch Voltaire mit seiner schriftstellerischen Gewandtheit

in Versen behandelte, die Sprache handhabend wie der Virtuose sein Instrument beherrscht. Er that es nach dem Muster Pope's. Auch hier fehlt das aus der innersten ureigenen Tiefe des Geistes Hervorquellende des Gedankens, der dann mit Gefühl durchtränkt sich eine schöne Form anbildet; fremde Gedanken werden elegant und klar in Verse gebracht. Voltaire stellt sich in die Mitte von Pope und Young:

Es sei schon alles gut — ist unsrer Täuschung Wahn,
Es wird einst alles gut — sagt unser Hoffen an.

Hörte der Himmel auf den Schöpfer zu verkünden,
Ja gäb' es keinen Gott, wir müßten ihn erfinden.

Bei unserm Haller sieht man daß er die Gedanken nicht blos aus Büchern, sondern aus dem eigenen Gemüth schöpft. Den Ursprung des Uebels erkennt er darin daß Gott eine freie Welt voll Mängel lieber habe als ein Reich willenloser Vollkommenheit. In seinen Alpen erhob er sich über die Kleinmalerei und ließ das Glück empfinden das die Anschauung einer reinen großen Natur gewährt. Während die Vorgenannten eine reiche Literatur abschlossen, auf Shakespeare, Molière, Racine folgten, reflectirend, schildernd, wo diese darstellend, durch Charaktere und Handlungen gewirkt, ging Haller einem Schiller, einem Byron voraus. Schiller vermochte in den Künstlern, die Entwickelung der Kunst in der Geschichte und ihren Einfluß auf die Cultur darstellend, seinen Ideen Gestalt zu geben.

Wie die Perser, die Römer Begriffe personificirten in ihrer sonst nicht reichen Mythologie — Vohu mano die gute Gesinnung, Asha vahista die Wahrheit, Kshatra die Kraft, Fides die Treue, Spes die Hoffnung, Fortuna das Glück —, so hat die Poesie des Mittelalters und der Renaissance ihre Allegorien gebildet, Künste, Wissenschaften, Tugenden als Persönlichkeiten dargestellt, um die Schilderung zu beleben; der Anschluß an den Glauben an Engel oder Genien gab ihnen in der Volksseele eine individuelle Beseelung. So ward in der Tochter von Zion gegen das Ende des Mittelalters die Seele geschildert die sich nach Gott sehnt; Verstand, Glaube, Liebe, Gebet kommen zu ihr und geben ihr gute Rathschläge für die himmlische Hochzeit. Da streiten die Minne und der Pfennig um ihre Vorzüge. Da treten im Buch der Maide die verschiedenen Künste und Wissenschaften vor Karl IV.; jede beschreibt sich und ihr Amt, aber nicht so poetisch wie in Schiller's Huldigung der Künste; der Kaiser weiß nicht

welcher er den Preis geben soll, und schickt sie im Geleit der guten Sitte ins Land der Natur, wo die Theologie sie auf Gott hinweist. Der Roman von der Rose, der Theuerdank sind allegorische Erzählungen.

Die Darstellung wird lebendiger, wenn der Dichter seine Gedanken durch eine Begebenheit erzählend veranschaulicht, durch ein Beispiel aus der Natur oder der Geschichte, und die Lehre daraus sich entwickeln läßt. Ist die Begebenheit aus dem Naturleben genommen, so entsteht die Fabel. Hier macht die Erzählung sich nicht für sich geltend, wie in der Thiersage, sondern da der Sinn, der Gedanke die Hauptsache ist, tritt eine epigrammatische Kürze an die Stelle der behaglichen Breite. Doch stützt sich immer die gute Fabel auf treue Beobachtung des Thierlebens und erzählt einen Vorgang desselben so daß sich die Moral für den Menschen ergibt. Daß dagegen der Löwe und die Geiß zusammen ein Reh erjagen, ist ein Beispiel mit dem Jacobs zwar den Horazischen Fuchs entschuldigen wollte, der satt gefressen durch die Ritze der Getreidekammer nicht wieder hinaus konnte, durch die er hungrig hereingekommen war; aber Bentley's Beschwörung aller Jäger und Zoologen, ob denn ein Fuchs Getreide fresse, behält doch Recht, nur daß sie ihn nicht berechtigt dem Fuchs eine Maus zu substituiren. Horaz hat eben eine Fabel gemacht, die den Menschen etwas lehren soll ohne die Thiernatur zu berücksichtigen; die Volksüberlieferung hat passend den Wolf in der Fleischkammer. Die prägnante Form in Prosaerzählung gaben hier im Occident der Grieche Aesop, im Orient der Araber Lokman. Den Indern kam der Glaube an die Seelenwanderung zu Hülfe, sie sahen in den Thieren Menschen die sich denselben verähnlicht hatten, und legten mehr Nachdruck auf die Gesinnung als auf die treue Darstellung der thierischen Eigenart in der Naturerscheinung. Römer, Franzosen, Deutsche haben dann Fabeln versificirt und erzählend weiter ausgesponnen; Lessing kehrte mit persönlichem Geist und Witz zum Ursprünglichen zurück. Seine Thiere sind Epigrammatisten, und die Gellert's Professoren der Moral, hat Johannes von Müller gesagt. Gleim unterschied so: die Fabel Aesop's ging schlecht und recht, die des Phädrus nett und ohne Pracht, die Lafontaine's als eine Hofdame; Gervinus setzte hinzu: die Gellert's als lehr- und wortreiche Gouvernante, die Gleim's als kurzangeknüpftes Kammermädchen. Ausdehnungen, witzige Ausschmückungen, amusante Einschiebsel waren durch Lafontaine Mode geworden

und die Nachahmer hatten es vergröbert; dagegen eiferte Herder: „Sie haben die Fabel aus einer Naturlehrerin zu einer Schwätzerin gemacht, sie haben sie aus Feld und Wald ins Visitenzimmer geführt, es sprach die Perücke mit der Fontange.“ Bekannt ist die Theorie der Schweizer Bodmer und Breitinger: Der Poet soll anregen und belehren, er soll das Neue, das Ungewohnte, das Wunderbare mit dem Wahren verbinden. Daher seien Ritterromane, denen das Wahre fehlt, und wissenschaftliche Lehrgedichte, die des Wunderbaren ermangeln, falsche Dichtarten. Das Wunderbare finde sich nun in zweierlei Erdichtungen, wenn die Kraft der Phantasie ganz neue Wesen schafft oder wirkliche Wesen zur Würde einer höhern Natur erhebt: in Allegorie und Fabel. In der Fabel sei das Wunderbare und Wahre vereint, sie habe daher die höchste Kraft der Schönheit eines Vortrags. Lebensfähige Ideale, werden wir sagen, typische Charaktere, Handlungen die das Symbol von allgemeinen Geschicken, der Spiegel von Weltgesetzen sind, aber nicht der directe Ausdruck des Lehrhaften, nicht das Wunderbare als das der Wirklichkeit Widerstreitende sind das Ziel der Poesie und die Krone des Dichters.

Ist die Begebenheit aus dem menschlichen Leben entlehnt, so entsteht die Parabel. Sie war bekanntlich eine Lehrweise Christi, und der barmherzige Samariter, der verlorene Sohn gehören zum Edelsten was die Weltliteratur kennt. Ich habe immer die Tiefe des dichterischen Gemüths bewundert, die auf die Lilien des Feldes hinweist um uns vor Augen zu stellen wie die ewige Liebe als der Lebensgrund des Alls mit freier Huld und Gnade das Schöne hervorsprießen läßt, — die Tiefe des dichterischen Gemüths, die auch in dem Geringsten noch etwas Anerkennungswerthes, Gottgewolltes, Gottgefälliges findet, sodaß der Heiland selbst zum Gegenstand einer Parabel im Muhammedanismus werden konnte. Es liegt ein todter Hund am Weg, die Pharisäer gehen vorbei und schimpfen auf den Geruch, die rauhen Haare; Christus aber findet auch hier noch das Gute heraus und beschämt sie mit dem Worte: die Zähne sind so perlenweiß. Auch Buddha erzählt gern Parabeln, und die Schriften seiner Anhänger bieten Treffliches. Unsere Gellert, Pfeffel, Krummacher haben den Perser Saadi nicht erreicht, der durch das Rationale, das Maßvolle in Gehalt und Form unter den Orientalen hervorragt. Er macht eben Fabeln, Parabeln, Anekdoten zu Trägern seiner Sinnsprüche, legt solche den handelnden Personen in den Mund oder läßt sie als Moral

aus der Geschichte hervorgehen, die er klar und gewandt erzählt. Herder hat als Dichter in seinen Paramythien Sinniges anmuthig gebildet. Auch Nisami's Buch der Geheimnisse erzählt Fabeln und Parabeln, an die sich Sittensprüche und Betrachtungen anreihen.

Ihre Höhe erreicht die Ideendichtung dadurch daß sie das Bildliche oder Begebenheitliche mit dem Gedanken verknüpft, daß sie bestimmte Persönlichkeiten episch in bestimmte Situationen bringt und diesen entsprechende Gedanken äußern läßt. Wie Platon in seinem Phädon seine Unsterblichkeitsidee in der Unterhaltung des sterbenden Sokrates mit seinen Freunden darlegt, habe ich versucht dieselbe von verschiedenen Seiten zu beleuchten, indem ich in einer Dichtung, „Die letzte Nacht der Girondisten", diese Männer vor ihrem Todesgang ihre Ansichten über das Leben und Fortleben aussprechen ließ. Gerade da wo weder eine logische Nothwendigkeit noch die Thatsache der äußern Erfahrung eine Ueberzeugung begründet, sondern solche im Gemüth durch Hoffnung und Ahnung waltet, sodaß die Phantasie von der gegebenen Wirklichkeit aus ihre Schlüsse zieht, scheint mir der Gegenstand selbst zu poetischer Behandlung einzuladen.

Den Preis verdient unter den Griechen hier der alte Hesiod. Ihm trachtet der Bruder Perses, der das eigene Erbgut durchgebracht, nach dem Vermögen; er aber ist unerschütterlich von der Vorstellung durchdrungen daß göttliche Fügung die Gerechtigkeit im Menschenleben schütze, die Arbeit als den einzigen Weg zum Wohlsein gegeben, und das Jahr so geordnet habe daß jedes Werk darin seine rechte Zeit findet. Eine priesterliche Stimmung ist es in der er diese ewigen Ordnungen und Gesetze verkündigt um den Bruder zu ermahnen daß er sich an dieselben anschließe und bleibendes Heil gewinne. Die Bhagavadgita der Inder entfaltet die Philosophie des Brahmanenthums, die Jogalehre, in einer Reihe von Offenbarungen, die der Gott Krishnas dem König gibt, der über das Moralische des Kriegs und der bevorstehenden Schlacht bedenklich wird. Der Mensch soll sein Herz von der Welt nicht fesseln lassen, ohne Leidenschaft, ohne Rücksicht auf Erfolg, auf Glück und Unglück in reiner Gottergebenheit seine Pflicht erfüllen. Den Gliedern der Schildkröte gleich soll der in sich und in Gott Vertiefte die Sinne vom Stoff der Sinnenwelt zurückziehen, stille halten wie die Lampe die kein Wind bewegt, seine Gedanken in die Weltseele versenken; so geht

er mit seinem Selbst in das göttliche Selbst. Der Gott verkündet die Einheit alles Lebens wie es in ihm und durch ihn besteht; er redet in der Versform des Sloka:

Ich bin der Welten Urheber, ihr Untergang geschieht in mir;
Wie an der Perlenschnur Perlen, so ist das All an mir gereiht.

Ich fließ' in allen Meerfluten, ich leucht' in Sonn- und Mondenschein,
Der Männer Geist, der Luft Schatten, der Erde süßer Duft bin ich.

Der Anfang aller Weltwesen und Mitt' und Ende das bin ich;
Mein Auge nimm, das göttliche, dein menschliches genüget nicht.

Was alles sich mit Lust reget, und was da unbeweglich bleibt,
Sollst du in meinem Leib schauen, denn in mir ist und lebt das All.

Aus tausend Augen glanzvollen dringt überall mein Feuerblick,
Alle Götter und Erdwesen sie steigen auf und ab in mir.

Ich selbst bin der Untheilbare und bin der Allgestaltete,
Ich bin der stete Rechtschützer, bin immerdar der gute Geist.

Ich bin der Herr, ich bin alles, alles ist meines Wesens voll,
In mir bestehet, mir dienend freut seines Ruhmes sich das All.

In ganz ähnlichem Sinn ist das große Lehrgedicht Dschelaleddin Rumi's verfaßt, das er einfach Mesnewi, gereimte Verspaare nannte, das Erbauungsbuch der Sufis. Die Gedanken veranschaulicht er durch Erzählungen, folgt aber in der Composition zu sehr dem indischen Einschachtelungssystem statt einer organischen Entwickelung, im einzelnen aber entzückt er durch Tiefe des Gehalts und Anmuth der Form. Gott ist ihm das Eine wahre Sein; die Vielheit der Dinge vergleicht sich dem Schleier, durch den das Antlitz des Ewigen hindurchblickt; seine Liebe läßt das reine Licht sich in vielfarbigen Strahlen brechen, und umfaßt alle Gegensätze, denn ihre Einigung ist das Leben. Wie die Rose aus Dornen erwächst und das Süße durch das Bittere empfindlich wird, so dient auch das Böse zur Verwirklichung des Guten. Wer sich dem Willen Gottes ergibt der gewinnt sein Schicksal lieb und trinkt in der Thräne des Kummers den Wein der Freude. Die Sehnsucht die uns zum Einen zieht ist sein Ruf an uns, unsere Liebe ein Ring in der Kette der ewigen Liebe. Die Sammlung von Erzählungen mit den eingewobenen Betrachtungen läßt das orientalische Werk wie die Novellen von 1001 Nacht neben dem in sich geschlossenen Weltbild eines occidentalischen Romans erscheinen.

Wenn Goethe die in der ersten Weimarer Zeit der Freundschaft mit Herder begonnenen Geheimnisse vollendet hätte, so be-

säßen wir auch von ihm hier ein hochbedeutendes Werk. In einem Bergthal sind zwölf ritterliche Einsiedler um einen Meister versammelt; „Humanus heißt der Heilige, der Weise", das Kreuz mit Rosen ist ihr Symbol. Er will von ihnen scheiden, und indem er ihnen sein Leben erzählt, wird der Bericht zum Wechselgespräch, da jeder mit ihm in Berührung gekommen, durch ihn zum gemeinsamen weihevollen Leben geführt worden. Sie vertreten die verschiedenen Religionen, zu welchen mannichfaltige Denk- und Empfindungsart unter mannichfaltigen Natur- und Culturverhältnissen sich entwickelt hat; aber alle sind vom Zug zum Höchsten ergriffen, und jeder hat einen Augenblick der Blüte oder Reife, worin er dem Meister sich angeschlossen; jedem Streben nach dem Ideal und jeder Weise der Gottesverehrung und frommen Gesinnung sollte so ihre Ehre werden, sie alle als Töne einer reinen Harmonie erscheinen; der Geist des Meisters ist in allen gegenwärtig.

Das erhabenste Gedicht der Hebräer, eine der tiefsinnigsten und großartigsten Schöpfungen des Alterthums, für das die Systematiker so oft nach einem Fach verlegen waren, findet hier seine Stelle. Die Wette des Satans mit dem Herrn, ob Hiob die Treue halten werde, wenn er Unglück leide, Hiob's furchtbares Geschick und dann seine Verherrlichung bildet den Rahmen, innerhalb dessen durch die Unterredenden die schwere Frage nach dem Verhältniß von Schicksal und Freiheit, nach dem Zusammenhang von Glück und Leid mit den Gesinnungen und Thaten der Menschen verhandelt und zur Rechtfertigung Gottes gelöst wird: das Unglück ist Strafe der Sünde, aber das Leiden kann auch bestimmt sein läuternd zu wirken, es kann zur Prüfung verhängt sein, und das Böse muß zuletzt dem Guten dienen. Der lyrische Grundton der hebräischen Poesie offenbart sich im Herzensantheil des Verfassers, der wie Goethe im Faust eine alte Volkssage ergreift um seine eigenen Seelenkämpfe, seine eigene Geistesgeschichte darin auszuprägen; aber die Form des Gedichts ist die epische; die Mitunterredner sind Vertreter von Weltansichten, von Geistesrichtungen; ein Dramatiker hätte sie schärfer individualisiren müssen; der Erzähler hält beständig den Faden in der Hand, aber die Worte der Redenden sind keine abstracte Reflexion, sondern voll Unmittelbarkeit der Empfindung, die Gedanken entwickeln sich mit leidenschaftlicher Gewalt aus der Situation, und eine befriedigende Harmonie ist das Ziel des Ganzen. Wir

erkennen die Grenze des hebräischen Geistes, wenn wir im Gedankengang eine glanzvoll sich steigernde Entwickelung vermissen, wie sie eine ausgebildete philosophische Dialektik uns geboten hätte; aber wir erkennen seine Größe in dem ebenso freien und kühnen wie tief religiösen Sinn, und in der intensiven Kraft mit welcher das Natur- wie das Gemüthleben geschildert wird. Gustav Baur hat mit Recht den Hiob das größte Gedicht von specifisch religiösem Inhalt aus der vorchristlichen Zeit genannt, wie die Göttliche Komödie das größte der christlichen Welt ist. Beide führen den Menschen durch Irrthum, Schuld und Leid zu Wahrheit und Seligkeit; beide ruhen echt episch auf dem Grund einer unbefangenen religiösen Volksansicht, und beseitigen Zweifel und Verirrungen durch das tiefere lebendigere Erfassen der ursprünglichen Wahrheit, durch persönliche Aneignung derselben. Echt episch ist ferner im Hiob und bei Dante die weltumfassende Totalität, der Reichthum von Naturbildern, von Darstellungen aus dem Menschenleben, und die scharfe, realistisch treue Auffassung des Charakteristischen, die Anschaulichkeit der Schilderung „mit so ewigen Flammenzügen wie der Blitz in Felsen schreibt“, nach Uhland's Wort. Dante ist größer durch das Hereinziehen der Weltgeschichte, durch den weitern Blick der spätern Zeit, dem neben dem Judenthum auch das griechisch römische Alterthum und das Mittelalter offen liegen. Dante ist der Sohn seiner Zeit, die in der Verschmelzung von Germanen- und Christenthum das Weltalter des Gemüths bildet und in solchem der Frau, der Repräsentantin des Gemüths, eine leitende Stellung gibt; während die Jugendgeliebte, Beatrice, ihn zur Anschauung Gottes, zur Seligkeit des Himmels emporführt, hört Hiob von seinem Weibe gleich anfangs das böse Wort: „gib Gott den Abschied und stirb!“ Der formale Schönheitsinn der Italiener prägt sich bei Dante in dem architektonisch strengen Ebenmaß des Ganzen und Einzelnen, in der wohlberechneten Gliederung des Werks wie in der festen Ineinanderfügung der einzelnen Strophen und im Wohllaut des Reimes aus; hier hat der Hiob nur den Gedankenrhythmus des hebräischen Parallelismus und nur die großen Linien, nicht auch die feine Ornamentik der Composition, und innerhalb jener Grundlinien im Besondern mehr Zufall und Willkür als freie Wohlordnung. Indeß „der Gang, welchen die Lösung des Problems nimmt, führt aus der Hölle des Zweifels und der Verzweiflung durch das läuternde Feuer der Prüfung zur beseligenden Anschauung Gottes und seiner

ewigen Wahrheit; auch das Buch Hiob ist eine göttliche Komödie in drei Acten.“ (G. Baur.)

Und so ist denn auch Dante's herrliches Werk bereits seiner Stellung nach bezeichnet; es ist die Krone epischer Gedankendichtung. So hat kein anderer Dichter sein ganzes Selbst in Ein Werk ergossen, und zugleich das politische und religiöse Leben seines Volks, das Empfinden, Glauben und Wissen seines Weltalters darin zusammengepreßt wie Dante. Er legt seine Seelengeschichte dar, er vollendet das Epos vom innern Menschen, das Wolfram von Eschenbach begonnen; aber er thut es indem er eine stetig voranschreitende Wanderung durch die Tiefe der Hölle den Berg der Reinigung hinan bis in die himmlischen Sphären zur Anschauung des Höchsten erzählt; er schildert den Zustand der Seelen in diesen Räumen im Anschluß an die feste Gestaltung welche das Jenseits im christlichen Volksglauben gewonnen; er selber aber fügt hinzu: Gegenstand des Gedichtes sei der Mensch wie er in Folge seiner Willensfreiheit gut oder schlecht handelnd der belohnenden oder strafenden Gerechtigkeit anheimfällt. So gehen Diesseits und Jenseits ineinander über, und Strafe wie Lohn veranschaulichen uns auch den gegenwärtigen Zustand des Sünders oder Frommen, stellen seine Innerlichkeit in äußerer Erscheinung dar. Er selber kämpfend wie ein Held will wirken mit seinem Gesang: der Zweck des ganzen Gedichts ist die Menschen aus dem Zustand des Elends zu befreien und sie zu dem der Glückseligkeit zu leiten, so sagt er selbst in dem Widmungsschreiben; die ewigen Ordnungen Gottes schildert er zur Lehre, zur Nachahmung, zur Rettung des Volks. Alles ist individuell und zugleich von allgemeiner Bedeutung, persönlich und symbolisch in einem: Dante, der Dichter mit seiner Feuerseele, seinem Patriotismus, seinem Zorn und seiner Liebe, ist zugleich der Vertreter der Menschheit, die aus der Nacht der Gottesferne und dem Schmerz der Sünde durch das Fegfeuer der Reue den Berg der Läuterung hinan zur Erkenntniß der Wahrheit und zum Frieden der Seele gelangt; seine Jugendgeliebte Beatrice, die früh in Gott wieder eingegangen, ist das Bild der verklärten Seele, die ihr Ideal verwirklicht hat, die nun wie ein Lichtstrahl Gottes seine Wahrheit, seine Liebe dem Dichter offenbart, und so leistet sie für ihn was die Religion für die Menschheit, sie führt ihn zum ewigen Heil. Vergil ist der römische Dichter, der Sänger des Weltreichs, der Römer als Mann der That und des Staats, der

Träger der Lebensweisheit, der Vernunft, die das Irdische ordnet und lenkt, und so bietet er dem Nachfolger was der Staat, die vernünftige bürgerliche Ordnung dem Volk gewährt, Sicherung, Schutz gegen das Böse in der Aufrichtung der Gerechtigkeit, Führung zum irdischen Wohl. Solche allgemeine Ideen knüpft Dante an seine individuellen Gestalten, und in den Reden und Betrachtungen, die er selber und die historischen Personen aussprechen, zu denen er kommt, tritt uns das Gedankenleben des christlichen Mittelalters ganz direct voll und klar entgegen. Es ist zugleich das seine, er ist eins mit seinem Stoff, aber indem er ihn mit der Innigkeit seiner Seele belebt, steht alles objectiv, gegenständlich, plastisch anschaulich vor uns. Die Wissenschaft seiner Zeit hat er künstlerisch dargestellt, Sinn und Bild entsprechen einander, und wenn auch hier und da eine Stelle lehrhaft trocken, eine Figur allegorisch geblieben, im großen Ganzen ist der Gedanke Poesie geworden. Wie erzgegossene Statuen stehen seine Gestalten da; während bei Homer, bei Shakespeare die Charaktere sich entwickeln, erfaßt er ihren Kern und Einheitspunkt als solchen und stellt sie im Licht der Ewigkeit dar, in ihrem wahren sittlichen Werth, wie sie vor Gott stehen. So macht er offenbar was all von Sünde und Reinigüng und Beseligung im Gemüth des Menschen webt, und entwirft das Bild der Welt unter dem Gesichtspunkt des Bösen und Guten in Hölle, Fegfeuer und Himmel, das Jenseits durch das Diesseits erfüllend, das Diesseits nach seiner unvergänglichen innerlichen Bedeutung betrachtend.

B. Die Lyrik.

1. Die lyrische Darstellungsweise.

Ich singe wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet,
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn der reichlich lohnet.

In diesen Worten Goethe's ist es schon gesagt daß der Lyriker die eigene Innerlichkeit ausspricht, daß er in der Selbstbefreiung und dem Selbstgenuß des Gefühls seine Befriedigung findet. Wir bezeichnen die lyrische Poesie als die subjective; subjectiv aber nennen wir einmal das persönliche Seelenleben im Unterschied von

der Außenwelt und den Dingen, dann aber auch dasjenige was nur einer bestimmten Individualität angehört, wie wenn wir im Unterschied von dem Allgemeingültigen, durch sich selbst Einleuchtenden, von einer subjectiven Wahrheit reden, die gerade nur für einen Einzelnen Ueberzeugungskraft hat und von dessen Gemüthsstimmung getragen wird. Allein indem dies ganz Persönliche, indem das Seelenleben in individueller Unmittelbarkeit ausgesprochen wird, erlangt es die Weihe der Kunst dadurch daß die hier angeschlagene Saite in allen Herzen mittönt, weil das allgemeine Wesen der Menschheit in seiner Tiefe berührt worden. So ist Mignon's Lied von Italien der Sehnsuchtslaut dieses Kindes nach dem fernen schönen Vaterland; aber es erklingt darin zugleich der geheimnißvolle Zug in die Ferne, das Heimweh der Seele nach einem verlorenen Paradies, das in jedem Herzen schlummert. So rief der Dichter der Marseillaise Tausende zum Streit, weil sein persönlicher freiheitsdurstiger Thatendrang dem Patriotismus des ganzen Volks eine Stimme lieh. So ist der Sündenschmerz und die Erlösungshoffnung oder die Naturfreude und das Gottvertrauen in den Psalmen eine Stimme für Millionen geworden.

Der rechte Epiker verschwand hinter seinem Werk, mit eigener Kraft schienen die Bilder des Lebens sich vor unserer Anschauung zu bewegen, nach eigenem Sinne sich zu Gruppen zu verbinden; eine innere Einheit, eine eigene Folgerichtigkeit verkettete die Gedanken. Aber der Lyriker tritt selbst in den Mittelpunkt, die Persönlichkeit als solche macht sich geltend, sein Gefühl ist es das die Welt in sich aufnimmt, er zeigt sie uns nur im Spiegel seines Gemüths. Und wie das All klanglos, dunkel, in schweigender Nacht dastünde, wenn nicht die Wellen der Luft an ein Ohr und die Schwingungen des Aethers an ein Auge schlügen, wo dann die Seele sie empfindend zu Tönen und Farben werden läßt, so sollen wir in der Subjectivität des Dichters die Macht erkennen, welche in aller Fülle der Natur und der Geschichte nur den Wiederschein des eigenen Wesens erblickt; aus seinem Auge entspringt der Morgensonnenstrahl der die Memnonsäule tönen macht, und der Hauch seines Mundes wird der belebende Odem der Gebilde seiner Hand. Sein Gefühl singt er um das Echo im Herzen der Andern wach zu rufen, nicht Anschauungen will er vor uns hinführen, sondern Stimmungen in uns erwecken. Die Melodie der Seele und ihre Selbstinnigkeit tönt in seinem Lied, und von den

Dingen spricht er nur wie sie das Gemüth bewegen, wie sie durch die Empfindungen, die sie in uns erregen, in ihrer Untrennbarkeit vom Ich als Bedingungen der eigenen wechselnden Zustände gefühlt werden; er schildert sie nur um durch ihr Bild den gleichen Eindruck auf die Hörer zu machen und so in ihnen die Bebungen des eigenen Innern fortzittern zu lassen. Franz spricht zu Weislingen von der reizenden Adelheid, durchwärmt von ihrem Blick wie von der Frühlingssonne, durch die Berührung von ihres Kleides Saum hineingezogen in den magnetischen Strom ihres Lebens und ihrer Liebe; Weislingen sagt daß er darüber zum Dichter geworden sei, und Franz erwiedert: So fühl' ich denn in dem Augenblick was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz! Dies gilt von der Lyrik, der Poesie der Subjectivität. Sie geht aus dem Bedürfniß des Gemüths hervor sich selbst auszusprechen und zur Schönheit zu läutern, in künstlerischer Verklärung sich anzuschauen.

Aber es ist nicht allein die Stärke des Gefühls die dem Lyriker nothwendig ist, da er nur dann die Herzen zu zwingen vermag, wenn ein überwältigender Erguß der Empfindungen aus seiner Seele quillt; sein Gemüth muß auch so zart besaitet sein, daß es gleich der Aeolsharfe nicht eines anschlagenden Plectrums oder einer sichtbar eingreifenden Hand bedarf um zum Tönen zu kommen, sondern daß auch des unsichtbaren Lufthauchs leise Welle ihm süß erschütternden Klang entlockt. So vieles was die Andern unberührt läßt muß den Lyriker rühren, vieles an dem Andere kalt vorübergehen wird ihm zur brennenden Glut; der Schmerz des Lebens, von dem die großen Lyriker sagen, wird nur im Munde der Nachsprecher zur Phrase, bei jenen ist er eine thränenreiche Wahrheit, weil sie auch die Lust des Daseins, auch die Wonnen der Welt nicht so innig, so fein und zart gewahren könnten, wenn ihnen bei ihrem gesteigerten Empfindungsleben nicht gar manches zur Qual würde was Andere gleichgültig läßt, nicht gar manches das eigene Sein im tiefsten Grund ergriffe was Andern kaum die Oberfläche streift. Darum singt Walther von der Vogelweide:

Herzensfreude hab' ich viel gekannt, doch ach!
Stets war das Herzeleid dabei:
Ließen mich Gedanken frei,
So wüßt' ich nichts von Ungemach.
Nimmer ging auch nur ein halber Tag
In ungetrübter Lust mir hin.

Und Goethe, den sie unter die glücklichsten Sterblichen rechnen, Goethe sagte am Abend seines Lebens zu Eckermann, daß wenn er die Summe seines Daseins zöge, kaum vier Wochen ungetrübten Glückes herauskämen. „Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an!“ Wer dieses eine Wort dem Faust in den Mund legen konnte der mußte die himmlischen Mächte kennen gelernt, der mußte mit dem alten Harfner im Wilhelm Meister die kummervollen Nächte weinend auf seinem Bette gesessen und sein Brot mit Thränen gegessen haben. „Mein Leid ertönt der unbekannten Menge!“ ist auch die richtige Lesart in der Zueignung des Faust. Oder wer wollte behaupten daß Justinus Kerner keine subjective Wahrheit, keine eigene Erfahrung ausspricht, wenn er singt:

Poesie ist tiefes Schmerzen,
Und es kommt das echte Lied
Einzig aus dem Menschenherzen,
Das ein schweres Leid durchglüht.
Doch die höchsten Poesien
Schweigen wie der höchste Schmerz;
Nur wie Geisterschatten ziehen
Stumm sie durchs gebrochne Herz.

Es ist für Viele, nur nicht für Alle wahr was Freiligrath sagt, daß die Flamme der Dichtung ein Fluch, ihr Mal ein Kainstempel sei, es ist namentlich für diejenigen wahr welche das sittliche Maß und die Selbstbeherrschung des Geistes aus Uebermuth oder Schlaffheit gering achten; dem Nessushemd ward von Prutz mit Recht die Leukotheabinde der Dichtung entgegengehalten. Goethe sagt in einem Divansliede nach Hafis:

Ich will es gerne gestehn:
Ich singe mit schwerem Herzen;
Sieh doch einmal die Kerzen,
Sie leuchten indem sie vergehn.

Camoens, eine jener Märtyrerseelen welche die ungestillte Sehnsucht nach Liebesglück, Ruhm und Freiheit durchs Leben geleitet, welche die Noth des irdischen Daseins für die Unsterblichkeit reifen läßt, weil sie dem Ideal die Treue bewahren, Camoens schrieb vor seinem Ende das Abschiedsgedicht an alles was in Kunst und Natur das Herz erheitert; er mißt es gern, „nur nicht die tödlichen geliebten Schmerzen“; er war innerlich inne daß sie ihn läuterten, und es bewährte sich an ihm was Hölderlin aus eigener

wehevoller Erfahrung als das alte feste Schicksalswort ausgesprochen: „daß eine neue Seligkeit dem Herzen aufgeht, wenn es aushält und die Mitternacht des Grams durchduldet, und daß wie Nachtigallgesang im Dunkeln göttlich erst in tiefem Leid das Lebenslied der Welt uns tönt.“

Doch ist es der Reichthum und die Gewalt der Empfindung nicht allein was den Lyriker zum Dichter macht, vielmehr wird er es erst dadurch daß er in der Freiheit seines Geistes zugleich über ihren Wogen schwebt, und daß er sich von der Macht der Gefühle befreit, indem er sie aus seinem Herzen hinaus singt, daß er sie harmonisirt, indem er sie ordnend beherrscht und in reinen Formen, in melodischer Folge darstellt. Indem nun die eigene Lust der erlösten harmonischen Seele aus dem Bild ihrer Gefühle wiederstrahlt, gewinnt dieses erst den herzbezwingenden Zauber der Anmuth; indem die Freiheit und Klarheit des Gedankens in ihm waltet, wird es zur Bestimmtheit wie zur allgemeinen Wahrheit desselben erhoben; indem aber zugleich die ganze Stärke des Gemüths und seiner Leidenschaften in ihm webt und pulsirt, behält es die Macht den elektrischen Funken auch in des Hörers Seele hinüberzuleiten und magisch ihn zum Genossen der eigenen Lebensstimmung zu machen. — Ein Blick auf drei deutsche Lyriker wird dies darthun.

Niemand kann einem Bürger die Naturkraft der Empfindung, die Glut der Leidenschaft, den Sturm und Drang der Gefühle, niemand seinem Gesang die ergreifende Stärke des vollen Brusttons absprechen. Doch tadelte Schiller an Bürger den Mangel der Idealität, der ihm die eigenen rohen Producte seiner jugendlichen Muse in reifern Jahren verleidete. Er verlangte daß das Individuale und Locale zum Allgemeinen erhoben, daß das Mannichfaltige zum Ebenmaß gebracht daß alle gröbere und fremdartige Beimischung getilgt und der Gegenstand, sei er Empfindung oder Handlung, in reiner allgemeingültiger Form so dargestellt werde wie er im Lichte der Ewigkeit vor Gott steht als das Urbild, von dem die erscheinende Welt die mehr oder weniger mangelhaften Abbilder gibt, sodaß die zerstreuten Strahlen derselben gerade von der Kunst wieder zu mangellosem Glanz gesammelt werden. Viele Gedichte Bürger's aber sind nicht Gemälde einer eigenthümlichen Seelenlage, sondern Geburten derselben. Die Empfindlichkeit, der Unwille, die Schwermuth des Dichters sind nicht blos der Gegenstand den er besingt, sie sind leider oft auch der Apoll

der ihn begeistert. Aber ein erzürnter Schauspieler wird uns schwerlich ein edler Repräsentant des Unwillens werden; ein Dichter nehme sich ja in Acht mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen. Sowie der Dichter selbst blos leidender Theil ist, muß seine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealischen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabsinken. Nur die heitere, ruhige Seele gebiert das Vollkommene; das Schöne wird nur durch eine Freiheit des Geistes möglich, welche die Uebermacht der Leidenschaft aufhebt. Aus der sanftern und fernenden Erinnerung mag man dichten, aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affects.

Schiller hat die einseitige Größe des im Affect dichtenden Bürger richtig erkannt, er ist aber selbst zum Theil unter dem Einfluß seiner Theorie durch Reflexion in den entgegengesetzten Fehler verfallen, wir hören seinen lyrischen Gedichten gar oft zu wenig den Herzschlag der Empfindung an, die er zu sehr aus der Ferne anschaut. Sein Lied von der Glocke zum Beispiel gemahnt mich mehr wie reizende Bilder, die außen um den Rand der Glocke sinnig eingegraben sind, als daß der romantische Hall des Glockentons selbst darin wiederklänge und uns mit musikalischer Gewalt in seine Stimmung versetzte. Deshalb ist ihm bei aller Höhe und Größe seines Genius kaum ein leichtes, schlankes, singbares Lied gelungen, so Herrliches er in andern Gebieten geleistet hat, wie wir ihn denn als Meister der Gedankenlyrik werden kennen und verehren lernen.

Goethe aber hielt die höhere Mitte zwischen beiden inne, er stand in und über seinen Gefühlen, und er sagt es selbst daß mit seinen ersten Liedern die Richtung begann, von der er sein Leben lang nicht abweichen mochte, „das was ihn freute oder quälte in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit sich abzuschließen“. Er empfand seine innere Bewegung als Qual; das bürgte ihm dafür daß der Gegenstand derselben fähig war den tiefsten Grund der Menschheit aufzuregen; aber mitten im Wellenschlag der Gefühle stand die Freiheit seines Geistes als der Entschluß der Befreiung fest, und er vollführte diese, indem er darstellend seine Empfindungen sich gegenständlich machte, sie dadurch aus sich heraus versetzte und ihnen gegenüber, während sie noch in seinen Nerven bebten, die Ruhe der Anschauung in seinem Selbstbewußtsein gewann. Darum konnte Vilmar von Goethe's Liedern sagen: „In ihnen sind eigene Lebenserfahrungen, eigene

Herzensgeschichten in ihrem höchsten Stadium festgehalten, aber die unruhige Hast der Leidenschaft, die trübe Gärung der Gefühle, welche vergeblich nach einem Ausdruck ringt und den rechten nur einzeln und gleichsam zufällig trifft, welche bald zu viel, bald zu wenig sagt, diese «menschliche Bedürftigkeit» ist überwunden, ist mit allen ihren Zeugen ausgestoßen. Die Gärung hat sich abgeklärt zu dem goldenen, duftenden Wein, dem man seine Heimat, sein Gewächs, seinen Jahrgang, seine Erde und Traube noch anschmeckt, der aber von allem diesen nur die feinsten lieblichsten Arome behalten und sie in die köstlichste Weinblume vergeistigt zusammengefaßt hat; das Gefühl der Leidenschaft und der Herzensunruhe ist noch vorhanden, aber nur das leise Beben derselben zittert noch, in die reinste Harmonie verschmolzen, durch die Töne des Gedichtes sie begleitend hindurch; Unruhe und Leidenschaft selbst haben keinen Theil an dem Gesange, dürfen nicht mit ihren schreienden Lauten eingreifen in die melodischen Klänge, welche wie selige Geister leicht und heiter dahinschweben über den Aufruhr, die Plage und Pein dieses Lebens.“ — Wenn einmal die Dichter aller Nationen zum Wettkampf in die Halle der Weltliteratur eintreten, dann wird niemand die Palme des Epos dem Vater Homer versagen, dann wird Dionysos den Epheu des dramatischen Siegs dem Briten Shakespeare reichen, aber der Rosen- und Lorberkranz des Lyrikers wird Goethe's Haupt schmücken.

Der Lyriker steht in der Gegenwart und verewigt den Augenblick, indem er ausspricht welch werthvoller Empfindungsgehalt in demselben liegt, und wenn er in die Vergangenheit zurück oder in die Zukunft vorausschaut, so gelten beide nicht um ihrer selbst willen, sondern nur durch die Bedeutung welche sie für den gegenwärtigen Moment haben. Carus will von jedem echten Kunstwerk die Mahnung der Goethe'schen Suleika vernehmen: „Vor Gott muß alles ewig stehn, in mir liebt ihn für diesen Augenblick.“ Und Gottschall schreibt vom Lyriker: Er sagt nicht nur zum Augenblick: „Verweile doch, du bist so schön!“ sondern er verleiht ihm die Schönheit der eigenen Seele und hebt ihn so aus der verschwindenden Zeit heraus; das Jetzt wird ein empfundenes, ein beseeltes.

Dem Lyriker gilt die Welt wie sie in seiner Empfindung lebt und sein Gemüth bewegt; ebenso fühlt er sich in die Dinge hinein um ihrer Innerlichkeit eine Stimme zu werden; er leiht ihnen seine Seele, so wird ihm alles zu Leben, Thätigkeit und Stim-

mungsausdruck. Wir sahen wie aus der poetischen Auffassung und Sprache die Mythologie der jugendlichen Menschheit hervorging, und wir gewahren dies Werden selbst in den Liedern der Veden, wo die Personification oft noch gar nicht feststeht, und dann die Morgenröthe, die Sonne keineswegs eine menschliche Gestalt gewonnen hat, sondern in ihrer Erscheinung selbst ein innenwaltendes Wirken und Empfinden sich offenbart. Ganz ähnlich singt Lenau:

Der Wildbach stürzt vom Klippenhang hernieder,
Ein Freudethränenstrom, dem Lenz entgegen,
Froh sonnen sich der Alpe Felsenglieder
Im warmen Schein, der Frühling klimmt verwegen
Zum Schneeberg auf und ruft ihn jubelnd wach;
Der schüttelt sich den Winter ab, den trägen,
Und schleudert ihm Lawinendonner nach;
Voll Sehnsucht harrt er schon der Alpenrose,
Der holden Freundin, die der Lenz versprach,
Die jährlich ihn beschleicht auf weichem Moose.

Wenn Goethe die Abendstille in der Natur schildert um durch sie sein Gemüth zu beschwichtigen, so ergießt er zugleich seine Seelenstimmung über die Landschaft, und Inneres und Aeußeres verschmelzen ineinander:

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh;
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vöglein schweigen im Walde;
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Ja es kann, wie oft im Volkslied, der Dichter sein Pathos nicht unmittelbar in reiner Klarheit aussprechen, und er nimmt Gegenstände der Außenwelt die an seine Stimmung anklingen, zum Symbol für dieselbe, ähnlich wie Shakespeare's Desdemona zum Liede vom verlassenen Mädchen greift, das selber sich an die Trauerweide anlehnt, oder Goethe's Gretchen in der Ballade vom König von Thule die Macht der Liebe zu deuten sucht die über sie gekommen; das Bild Faust's ist gleich dem Becher der Geliebten das unschätzbare Kleinod, das sie nur mit dem Leben lassen kann. Hegel hat in seiner Aesthetik (I, 373) darüber feinsinnig

bemerkt: „Aeußerlich einfach deuten solche Lieder auf ein weiteres tiefes Gefühl hin, das ihnen zu Grunde liegt, das doch sich nicht deutlich auszusprechen vermag, indem die Kunst hier noch nicht zu der Bildung gekommen ist ihren Gehalt in offener Durchsichtigkeit zu Tage zu bringen, und sich damit begnügen muß denselben durch Aeußerlichkeiten für die Ahnung des Gemüths anzudeuten. Das Herz bleibt in sich gedrungen und gepreßt und spiegelt sich um sich dem Herzen verständlich zu machen nur an ganz endlichen äußern Erscheinungen ab, die allerdings sprechend sind, wenn ihnen auch nur eine ganz leise Wendung auf das Gemüth und die Empfindung hin gegeben wird. Auch Goethe hat auf solche Weise höchst vortreffliche Lieder geliefert, Schäfers Klagelied z. B. ist eins der schönsten dieser Art: das von Schmerz und Sehnsucht gebrochene Gemüth gibt sich in lauter äußerlichen Zügen stumm und verschlossen kund, und dennoch klingt die concentrirteste Tiefe der Empfindung unausgesprochen hindurch." Wir sehen den Schäfer in sich versunken auf den Stab gebogen, willenlos träumend der Heerde folgen, Blumen pflücken ohne zu wissen wem er sie geben soll, denn der Regenbogen steht wol über dem Haus, nach dem er im Gewitter unter dem Baum hinblickt wie früher, aber sie, die dort gewohnt, ist weggezogen, er weiß nicht wohin. Vorüber ihr Schafe vorüber, dem Schäfer ist gar zu weh! Mit diesem Seufzer verklingt das Lied, das uns in die innigste Mitempfindung verstrickt hat. So sehen wir die Verlassene in Mörike's Lied ehe die Sterne schwinden in der Morgenfrühe Feuer anzünden, in die Funken hinein schauend in sich versinken; dann kommt es ihr plötzlich daß sie die Nacht vom treulosen Knaben geträumt, ihre Thränen rinnen, sie wünscht daß der Tag schon vorüber sei. Hier wie bei Goethe durchleben wir in wechselnden anschaulichen Situationen die Empfindung der Seele, die am Ende rührend hervorbricht.

Fechner hat den Satz durchgeführt daß im ästhetischen Genuß die Ideenassociation eine große Rolle spielt; alle Vorstellungen vom Genuß der saftigen Frucht wie vom Himmel Italiens knüpfen sich an den Anblick der Orange und machen sie uns wohlgefälliger als die ihr gleiche gelbe Kugel, bei welcher wir an das dürre Holz und die Drechslerwerkstatt denken. Er verwerthet dies Associationsprincip auch für die Lyrik, und sagt: Unter Goethe's Liedern wohnt denen von Gretchen, Mignon, dem Harfner die meiste lyrische Kraft bei, ebenso den Gedichten Schiller's die seinen Dramen eingestreut

sind. Das Lied als solches kann nicht alles zusammenfassen was die in ihm waltende Empfindung motivirt und unterstützt; es begnügt sich das auszusprechen worin sie sich am meisten verdichtet. Aber nun spielt der ganze Roman Wilhelm Meister, der ganze Faust in den Liedern Mignon's und Gretchen's unbewußt in diese Empfindung mit hinein, die Gestalt und das Geschick einer Thekla, Johanna von Orleans, Maria Stuart steht vor uns, und von dem ganzen Reichthum bedeutungsvoller Beziehungen, die sich so hinein verweben, bietet uns das Lied in einer kleinen Schale die goldene Frucht. Indem man Mignon's Lied liest, sieht man sie stehen, hört man sie singen, und ihr vergangenes und künftiges Geschick schwebt traumhaft vorbei. — Sollte man nicht auch sagen daß die ganze Persönlichkeit des Dichters in jedes einzelne Lied mit hineinklingt und die Erinnerung an sie den Eindruck des Besondern verstärkt?

Der Dichter steht im Mittelpunkt, aber das Gebiet der Lyrik erstreckt sich darum doch überall hin, ja bis in die Unendlichkeit und Ewigkeit hinaus, deren Schauer, deren überwältigende Erhabenheit ja in der Innerlichkeit der Seele gefühlt und ahnungsvoll im kühnen Gedankenflug erfaßt werden. Die Natur wie die sittlichen Probleme, die Geschicke der Völker, ihr Siegesjubel und ihr leidvoller Untergang finden ja ebenso ihren Widerhall in den Tiefen des Gemüths wie die kleinen individuellen Erlebnisse im Erbangen und Sehnen, im Entsagen oder Gewinnen der Liebe, im Genuß des Frühlings oder beim Becher im Freundeskreis. Große geschichtliche Begebenheiten haben gar oft ihre Vorboten in mahnenden Seherworten und ihren Nachklang in Klage- und Festgesängen. Der Einzelne wie das Volk drückt seine Erhebung über das Irdische und Vergängliche zu Gott, den Trennungsschmerz durch die Sünde und das Glück der Versöhnung mit dem Urquell alles Lebens am liebsten lyrisch aus.

Der Lyriker kann langsam, wie aus der Ferne dem eigentlichen Gegenstand seiner Darstellung sich nahen und die Empfindung in uns allmählich wachsen lassen; er kann jetzt hier, jetzt dort ansetzen und auf scheinbarem Umweg sein Ziel überraschend erreichen; ebenso gut kann es das Thema seines Gesangs in der ersten Strophe voll und klar aussprechen und es nun in mannichfachen Wendungen entfalten. Dies hat Schiller in den Göttern Griechenlands gethan, während er uns in der Erwartung durch mancherlei Enttäuschungen erst zum glücklichen Ausgang führt.

Andererseits macht sich Goethe im Nachgefühl von einem Gleichniß und dann von den blühenden Rosen aus seine Stimmung selbst erst klar und weiht uns damit schrittweise in dieselbe ein. Oder dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen führt uns der Dichter die Rastlosigkeit seiner Seele vor, die den Schmerzen und Freuden der Liebe entfliehen möchte, und doch in diesem Glück ohne Ruh, in der Liebe die Krone des Lebens findet. Gretchen sitzt am Spinnrad, ihre Ruh ist hin, ihr Herz ist schwer; da bricht durch die leise Klage der Wehmuth Faust's Bild hervor, entzückend, hinreißend, daß sie in seinen Küssen schwelgen und vergehen möchte. Hier ist der ganze Stimmungsverlauf entfaltet. Wird die Sache nach verschiedenen Seiten hin auseinandergelegt, so kann ein Refrain am Ende der Strophe alles Besondere doch in die Grundstimmung einmünden lassen; wie das besonders den französischen Chansons eigen ist. Und wenn der Schluß die Stimmung nun wie im vollen Accord austönen läßt, so wird uns das dort am meisten befriedigen wo das Lied nicht wie eine unerschlossene Knospe gerade in einfacher Innigkeit seinen Reiz sucht, sondern mit freier Kraft das Bewußtsein durch den Kampf der Gegensätze in muthigem Singen den Sieg, die Befriedigung erringt. Moderne Dichter lieben es dabei nach Heine's Vorgang das Gedicht epigrammatisch zuzuspitzen und uns durch einen Schluß zu überraschen, der etwas anderes bringt als wir dachten, die sentimentale Stimmung ironisch auflöst und den Ernst zu Scherz verkehrt. Wir kehren uns ab, wenn das Heilige in eine Fratze verwandelt wird, weil die ästhetische Einheit fehlt und die Stimmung gestört ist, und fordern daß der Dichter den ironischen Zug schon von Anfang an den Einsichtigen merken lasse und schalkhaft hinter der Maske hervorblicke, die er am Ende abwirft. Wird das Verkehrte, Eitle, Schwächliche, das sich mit Gefühl und Würde verbrämen will und vornehm spreizt, in seiner Hohlheit offenbar und durch den Witz des Dichters zum Gelächter, dann erquickt uns das Komische in der Befreiung des Gemüths aus Dunst und Schwüle zu frischer Klarheit.

Statt der äußern Realität gibt der Lyriker deren Gegenwart im Gemüth, im Selbstbewußtsein; er nimmt die Welt in sein Inneres auf um das Innere der Welt zu erschließen und die musikalische Seele der Dinge im Spiegel seiner eigenen Seele zu offenbaren. Nicht Betrachtung, nicht Handlung erstrebt er, sondern sein Theil ist der Selbstgenuß der Empfindung, aber von der

Befangenheit und Gebundenheit der Leidenschaft erlöst er sich gerade durch das Aussprechen derselben; er läutert die Gefühle, die er der Beschränkung des Augenblicks entzieht, und macht sie zum Stoffe, den sein freischaltender Genius in reine ewige Formen hineingestaltet. Weil er wesentlich sich selbst darstellt, muß sein Selbst ein großes, ein sangeswürdiges sein, er muß ein Universum im Busen tragen und seine Individualität zu der Höhe des edelsten Menschenthums erheben. Deshalb interessirt uns aber auch bei den großen Lyrikern ihr Leben fast so sehr als ihre Werke, und diese gewinnen durch die Kunde von jenem oft ihr rechtes Verständniß. Die Persönlichkeit eines Pindar, eines David, eines Hafis, eines Walther von der Vogelweide, eines Klopstock oder Byron steht so lebendig vor uns wie das Bild des Achilleus und Odysseus, des Siegfried und Volker, während die Epiker die von diesen sangen unbekannt sind, und nur der Name Homer's den Schöpfer für jene bezeichnet. Der Lyriker, der allerdings nicht ein einzelnes Lied gegen ein großes Epos oder eine Tragödie in die Wagschale legen wird, offenbart die Totalität seiner Persönlichkeit in einer Reihe von Gedichten, und daraus wird uns dann ein so volles und reiches Gemälde des Lebens tiefsinnig und klar hervortreten, daß er es kühn den Werken seiner Genossen an die Seite stellen darf. Oder hat jener Kritiker unrecht welcher Goethe's Gedichte retten wollte, wenn alle deutsche Bücher dem Untergang geweiht wären bis auf eines, und er dieses bestimmen dürfte? Verkehrt ist es um des Gehaltlosen, Tändelnden willen, das sich so oft für Lyrik gibt, um der Leichtigkeit willen mit welcher hier der Dilettantismus arbeitet, die Sache selbst gering zu schätzen. Eher könnte man sagen daß das Lyrische der Herzschlag der Poesie, das specifisch Poetische sei, und daß wo sein Duft und Schmelz fehlt, namentlich auch im Drama, die hinreißende Gewalt der Empfindung, der Zauber der Stimmung mangeln wird.

Die Eigenheit und Größe der Subjectivität wird sich darstellen müssen in deren Beziehung zu den wesentlichen Grundwahrheiten des Lebens wie in dem Vermögen auch das Kleine und Unscheinbare durch den eigenen Gemüthshauch zu beseelen, auch in ihm ein Göttliches ahnen zu lassen; aber überall steht die Persönlichkeit im Mittelpunkt, und der Inhalt gilt nur wie ihn das Gefühl erzeugt und trägt, die Empfindung ihn verbindet, der Geist ihn denkt. Der Dichter gibt sein Innenleben wie er es lebt; er

spricht Ideen aus, aber mit der Gefühlsfarbe, mit dem Eindruck den sie in ihm erregen, als das Pathos seiner Seele, sodaß er in den dialektischen Gedankenkämpfen die Qual des Zweifels, und in der gewonnenen Erkenntniß die Beseligung der Wahrheit empfindet und empfinden läßt. So theilt uns Goethe nicht als ein objectives Resultat mit daß die Menschheit ihre Grenzen hat, daß aber das Endliche zugleich darin das erste Moment der Religion findet, indem es sich von einem Unendlichen abhängig weiß, sondern er gibt uns ein Bild des Gemüthszustandes, der Stimmung in die ihn diese Erkenntniß versetzt, und singt:

Wenn der uralte
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Ueber die Lande streut,
Küß' ich den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust!

Aehnlich ist die Freiheit der Individualität, wie sie in trotziger Selbstkraft auf eigenen Füßen steht und des göttlichen Geistes im eigenen Herzen gewiß die jenseitigen äußern Mächte verachtet, als der Gefühlssturm in der Seele des Prometheus, und das jubelnde Sichfinden eines kindlichen Gemüths in dem allumfassenden Wesen eines gütigen Gottes in dem Liebesaufschwung Ganymed's von demselben Dichter echt lyrisch geschildert. Und das ist des Lyrikers Recht ein augenblickliches Gefühl ganz und voll auszusprechen; es kommen andere Lebensmomente, die eine andere Stimmung mit sich bringen. Lenau singt ein frisches frohes Lied des Abends mit den Genossen in der Schenke, wo die Gläser hell dazu klingen; er tritt dann hinaus, und wir hören das classische Lied der Melancholie:

Weil' auf mir, du dunkles Auge,
Uebe deine ganze Macht,
Ernste milde träumerische
Unergründlich süße Nacht!
Nimm mit deinem Zauberdunkel
Diese Welt von hinnen mir,
Daß du über meinem Leben
Einsam schwebest für und für.

So folgt auf die schmerzliche Resignation Schiller's das freudige Glück, so findet der Pessimismus wie der Optimismus sein Wort.

Ebenso zeichnet der Lyriker die Außenwelt durch ihre Wirkung aufs Gemüth oder als Reflex der Seelenzustände; er ergreift deshalb Einzelnes wie es ihm dient, er berührt dasjenige was seine Empfindung nährt, steigert oder veranschaulicht, und läßt den vollen Glanz seines Lichtes darauf fallen, während anderes unberührt im Dunkel bleibt; er erstrebt nicht ein Ganzes der Anschauung durch naturgemäße Verbindung und vollendete Aufzählung von Gegenständen, sondern ein Ganzes der Empfindung durch successive Bewegungen auf der Tonleiter der Gefühle. Er schaut nach den Sternen am Himmel und den Blumen auf der Wiese, aber nur um die unendliche Fülle seiner Liebesgedanken, seiner Grüße an die Geliebte zu bezeichnen; er schildert die ruhig heitere Mondnacht, aber um in ihr die Seligkeit des in sich befriedigten Herzens darzustellen, das sich ohne Haß vor der Welt verschließt um mit einem Freunde zu genießen

Was von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

Mignon singt von dem Zustand ihres Gemüths, von den Leiden die nur der versteht wer die Sehnsucht kennt, wie sie mit brennendem Eingeweide nach der Seite des Firmaments späht, wo der Geliebte in der Ferne weilt, — dies ist ein unmittelbarer Stimmungsausdruck des sich steigernden Gefühls als solchen. Dann aber singt sie von den Wundern Italiens, von dem Berg mit seinem Wolkensteg und dem Saal mit seinen Marmorbildern; doch alle diese Gegenstände sind nur dargestellt um den Grund ihres Heimwehs erkennen zu lassen, sie sind dargestellt wie sie in ihrer Erinnerung und Empfindung leben um so die Innerlichkeit ihres Gemüths zu offenbaren. „Es heult der Sturm, es braust das Meer", wiederholt Lange, aber nur um dem Muth der sich für die Noth des Vaterlands zum Kampf erhebenden Männer eine Folie, den Heldengestalten einen landschaftlichen Hintergrund zu geben.

Die lyrische Dichtung ist die subjective: sie folgt dem Wirbel der Empfindungen, sie verknüpft nicht Dinge nach deren Gesetz, sondern Vorstellungen wie sie sich im Innern associiren, wie die

Einbildungskraft in freiem Spiel mit ihnen schaltet. Darum bleibt in der Lyrik manches der Ahnung überlassen, weil es dem Gefühl des Dichters selbst noch im Dämmerschein liegt, darum bleibt vieles ungesagt, weil es sich von selbst versteht, darum werden die Gegensätze dicht aneinandergestellt, weil die Contraste sich im Gemüth gern hervorrufen, darum bewegt sich das Gedicht oft in Sprüngen, weil die mit ihrem Bilderreichthum spielende Vorstellung vom Hundertsten auf das Tausendste zu kommen pflegt. Aber die Einheit der Grundstimmung muß das Ganze beherrschen und das Einzelne beseelend durchdringen, sonst verlöre das Lied den Charakter des Kunstwerks. Von jener, von dem Gefühlszustand des Dichters wird das Ganze gefärbt, von ihr wird bestimmt was mitgetheilt werden soll, und der Wellenschlag der einzelnen Empfindungen in einem bestimmten Gefühlskreise oder die Wechselanziehung der mit ihnen verbundenen Vorstellungen bestimmt die Verknüpfung der einzelnen Theile. Der Künstler liebt es die Schnur zu verbergen an der er die einzelnen Perlen anreiht, die sie innerlich verbindet; er vernachlässigt den äußern Zusammenhang, aber gerade indem beim schnellen Wechsel der Gegenstände doch ein Grundton alle beherrscht, wird dessen Macht erst recht offenbar. Abschweifungen, überraschende Wendungen sind daher hier nicht selten, nicht tadelnswerth; begeisterungstrunken scheint der Dichter Eindrücken und Bildern wie willenlos zu folgen; und indem dennoch eine harmonische Totalität, ein planvolles Ganzes, ein befriedigender Eindruck das Resultat ist, sind wir auf überraschende Weise um so tiefer befriedigt.

Absichtlich unterbricht Pindar eine Gedankenreihe durch ein frisches Bild; er knüpft neue Fäden an, die er am Ende mit den zuerst gesponnenen zusammenflicht und in der Einigung des Verschiedenen tritt die Idee hervor, die ihm ursprünglich vorgeschwebt. Diese Einheit der Idee kann in einem bestimmt und klar gefaßten Gedanken ausgesprochen werden, aber nöthig ist es nicht, so wenig wie ein deutliches Schema für die Gliederung des Gedichts, da sich vielmehr Bau und Anlage des letztern stets neuschöpferisch gestaltet. Ist die Freude des Vaters an trefflichen Söhnen der Grundgedanke im dritten isthmischen Siegeslied, und ist der Sieger ein Aeginet, so liegt es nahe daß der Dichter hier das Bild zeichnet wie Herakles beim Mahl des Telamon von Aegina den weingefüllten goldnen Becher erhebt und betet daß die Götter dem Freunde einen Sohn schenken mögen von Kraft und Herrlichkeit,

was dann der Adler des Zeus bestätigt. In Aias lebte die Tüchtigkeit Telamon's fort wie hier des Vaters Art und Ruhm. In der zweiten olympischen Ode wird uns klarer und klarer daß wo Götterhuld und Tugend zusammentreffen das Leid in Freude sich löst, Wirrsal in Harmonie und der Kampf der Erde in himmlische Seligkeit; so war es bei Theron's erlauchten Ahnen, so wird es auch bei ihm sein.

Die erste pythische Hymne hebt an mit dem Preis des Gesanges, der den Reigen der Musen wie die Feier beim Siegesfest in holdem Rhythmus lenkt, und mit mild besänftigender Macht auch den Blitzstrahl auslöscht und den Adler auf dem Scepter des Zeus in Schlummer wiegt; damit tritt dann in Contrast die Qual und Unruhe derer die vom Schönen und Göttlichen sich abwenden, wie Typhon, der wilde Titan, der nun stöhnend unter dem Aetna liegt. Der Ausbruch seines Zorns wird geschildert, und gerade damals hatte der Aetna Feuer gespien; daß er gebändigt wird bringt der Stadt Aetnea Heil. So hat ihr auch der Sieger Hieron Heil gebracht durch den Sieg über feindliche Barbaren, durch Aufrichtung der guten dorischen Lebensordnung. Mag Hieron jetzt auch krank daniederliegen, wie Philoktetes wird er sich ruhmreich vom Lager erheben. Nach solchen Herrscherthaten aber soll er nun in Frieden und Gemüthsruhe leben, dem Schönen hold Musik und Dichtung pflegen, was ihm einen guten Namen bei der Nachwelt machen wird; denn vom grausamen Phalaris schweigt das Lied, aber des Krösus freundliche Tugend macht es unsterblich. So ist im echten Gelegenheitsgedicht das Oertliche, Zeitliche, der Ausbruch des Aetna, die Krankheit des zu feiernden Siegers, berührt und verwerthet, mit dem Lobspruch Mahnung, Wunsch und Verheißung verschmolzen, und alles Besondere wird zur Weihe des Allgemeinen berufen, und das Gedicht kehrt, indem es die Unsterblichkeit im Gesang verkündet, zu seinem Ausgangspunkte zurück; die Macht der Harmonie, die in der Ordnung der Natur, des Staates, des eigenen Gemüths das Widerstrebende bezwingt und Heil und Segen verleiht, sie ist es die in der Kunst uns beseligt, ihr gilt das herrliche Werk, so steht alles im innigsten Zusammenhang mit der Idee des Hymnus, mit der Individualität des Siegers und dem neuen Sieg. Dieser wird im Zusammenhang mit dem ganzen Leben des Siegers betrachtet, und der Glückliche selbst steht wieder in seinem Volk; damit er jenem sein Schicksal deute blickt der Dichter

gern auf die Stammheroen um in den Ahnen das Vorbild der Gegenwart erscheinen zu lassen, um durch sie und ihr Schicksal auch ein Wort der Mahnung indirect anzudeuten oder dem direct Ausgesprochenen durch ihr Beispiel Nachdruck zu geben. Da setzt er aber die Heroensage selbst als bekannt voraus, und läßt den Glanz der Dichtung, den Thau des Ruhmes nur auf diejenigen Punkte fallen die ihm zur Veranschaulichung seiner Idee dienen und die Beziehung der Vergangenheit zur Gegenwart hervorheben. Während die epische Erzählung in strenger Folgerichtigkeit vorschreitend bei allen Theilen der Begebenheit mit gleicher Liebe verweilt, dient die lyrische einem bestimmten Gedanken, den sie direct ausspricht, und nur die Züge werden kräftig und in aller Lebensfülle dargestellt welche zu seiner Entwickelung beitragen; über Anderes springt der Dichter weg oder berührt es nur im Flug um rasch die Gipfelpunkte zu gewinnen, von deren Höhe er seine Betrachtung auf die entsprechenden Thaten, Helden und Schicksale der Vergangenheit und der Gegenwart richten kann. Singt Pindar doch selbst:

Nicht Marmorkünstler bin ich Bildsäulen, auf desselben Grundsteins Fläche verweilende, durch werkkundige
Hand zu erheben; jedoch auf eilendem Schiff und im Kahn, o süßes Loblied,
Walle dahin!

Musterhaft ist auch die Erwähnung Napoleon's in einer Ode Platen's. Der Dichter besingt Rom wie es von Aqua Paolina aus dem Blick sich darstellt, er gedenkt des Wechsels der Zeit, und wie an die Stelle des Jupiteradlers das Kreuz auf den Tempel gekommen, ja ein zweiter Cäsar sein dreifarbig Banner gepflanzt,

Ein Sohn der Freiheit; aber uneingedenk
Des edeln Ursprungs, einem Geschlechte sich
Aufopfernd, das ihn wankelmüthig
Heute vergötterte, morgen preisgab.

Er redet den Helden nun selbst an:

O hätte dein weitschallendes Kaiserwort
Dem Volk Europas was es erfleht geschenkt,
Wohl wärst du seines Lieds Harmodius,
Seines Gesanges Aristogiton!

Nun ist verpönt dein Name, Musik erhöht
Ihn nicht auf Wohllautsfittichen; nur sobald
Dein Grab ein Schiff umsegelt, singen
Müde Matrosen von dir ein Chorlied.

Und Rom? fragt dann der Dichter, zu seinem Gegenstand zurückkehrend, und schildert wie es gleich dem Helden der Nacht anheimgefallen sei.

Harmonie, die Vereinigung von Sinnenglück und Seelenfrieden, die Verwirklichung des Ideals durch künstlerische Gestaltung des Lebens ist die Aufgabe der Menschheit, ist vollendet in der Gottheit, in der Schönheit. Diesen Gedanken hat Schiller in Ideal und Leben bewunderungswürdig durchgeführt. Er läßt im Bilde der Olympier und ihrer Seligkeit die Vollendung anschauen, und mahnt uns die Angst des Irdischen von uns zu werfen und uns zum Ewigen und seiner Freiheit zu erheben. Und er stellt nun in einer Reihe von Bildern das Leben mit seinem Streben und Ringen, mit seinem ernsten und schweren Forschen nach Wahrheit, mit seinem sittlichen Kampf um Tugend und Ehre, mit seinen tragischen Schmerzen und sinnlichen Schranken dem Ideal reiner Schönheit und seiner göttlichen Harmonie, seiner Ruhe, seiner milden Verklärung gegenüber, um stufenweise beide Welten auszusöhnen, eine in der andern anzuschauen, indem die Gottheit von ihrem Thron niedersteigt wenn der Mensch sie in seinen Willen aufnimmt, indem in der Schönheit Himmlisches und Irdisches in eins geboren sind, Sinnenglück und Vernunftgebot den freien Bund der Anmuth schließen. Und nun faßt am Schluß die Mythe vom Herakles noch einmal das Aufstreben aus allem Streit der Gegensätze in das Reich der Versöhnung zusammen: er kämpft den Kampf und trägt die Last der Erde mit himmelangewandtem Blick, bis dem verklärten Sieger im Olymp Hebe den Nektar kredenzt.

Taabatta Scharran hat in dem vorzüglichsten Gedicht der Hamasa Todtenklage und Siegesjubel verschmolzen; Goethe fand daß die Größe des Charakters, der Ernst, die rechtmäßige Grausamkeit hier das Mark der Poesie seien; die reine Prosa der Handlung werde durch Transposition der Ereignisse poetisch, von Anfang bis zu Ende erblicke man das Geschehene vor der Einbildungskraft aufgebaut. Betrachten wir das Gedicht etwas näher. Der Dichter blickt aus der Gegenwart in die Vergangenheit, welche ja seine jetzige Stimmung bedingt. Er weist

auf den Leichnam des Oheims hin, der ihm die Blutrache aufgetragen.

Sieh am Engpaß, drauf des Sal Felsen schauen,
Liegt ein Leichnam; auf sein Blut will's nicht thauen.

Eine Last legt' er mir auf noch im Scheiden,
Ihr Gewicht soll mir die Last nicht verleiden:

„Meiner Schwester Sohn ererbt meine Sühne,
Festgegürtet er, der Streitbare, Kühne.

Der zur Erde stiert und Gift von sich spritzet
Wie die Schlange stiert, der Molch Gift verspritzet."

Solche Kundschaft kam mir zu so gewichtig
Daß das Wicht'ge ward vor ihr völlig nichtig.

Nun wendet sich die Dichtung natürlich zum Preis des Todten:

Es entriß mir des Geschicks grimmig Hassen
Einen Edeln der den Freund nie verlassen.

Sonne war er mir beim Frost, wenn mit Schwüle
Stach der Hundstern, war er Schatten und Kühle.

Mager selbst von Gestalt gab er freudig,
Feucht von Händen und entschlossen und schneidig.

Wenn er ausfuhr, immer zog Heldenmuth mit,
Wenn er lagert', hat der Muth auch geruht mit.

Wenn er gab, war er ein fruchtbarer Regen,
Wenn er angriff, wie ein Löwe verwegen.

Schwarzes Haar und langes Kleid ließ er fliegen
Stets daheim, ein strupp'ger Wolf in den Kriegen.

Zwei Geschmäcke hatt' er, Honig und Galle,
Und die zwei Geschmäcke kosteten alle.

Auf dem Schreck ritt er allein, sein Begleiter
Nur ein blank und schneidig Schwert, keiner weiter!

Nun, da wir wissen daß der Erschlagene der Rache werth ist, wird der Vollzug derselben geschildert:

Um den Mittag zog man aus, und wir strichen
Durch die Nacht hin, rastend wann sie gewichen.

Alle scharf und auch mit scharfen geschmücket,
Wie ein Blitzstrahl blitzend wenn man sie zücket.

Rache haben wir am Feinde genommen,
Viel von beiden Stämmen sind nicht entkommen.

Da im tiefen Schlaf sie schnarchten und nickten,
Schreckt' ich auf sie daß zur Flucht sie sich schickten.

Der Dichter gedenkt wie der erschlagene Oheim früher mit den Feinden siegreich gestritten, und reiht daran seine Fortsetzung der Stammesfehde:

Hat Hudail ihm jetzt die Spitz' abgebrochen,
Nun so hat auch er Hudail oft gestochen.

Hat auch oft in schlechten Stall sie geschlossen,
Feucht und dumpfig, wo der Huf fault den Rossen.

Hat oft früh schon sie besucht in den Hallen,
Erst gewürgt und dann geraubt nach Gefallen.

Ja verbrannt hab' ich Hudail überflüssig,
Ueberdrüssig nicht bis sie überdrüssig.

Schlürfen ließ ich meinen Speer und getränket
Ward zum zweiten Trunk zurück er gelenket.

Da ist die kampfslustige Stimmung schon zur siegfreudigen geworden, und diese gibt sich nun kund:

Nun vergönnt ist uns der Wein, der verwehrte,
Seine Wonne ward erkämpft mit Beschwerde,

Ward erkämpft mit jungem Roß, Speer und Schwerte,
So erquickt uns wieder frei der verwehrte.

Drum Sawad ben Amr, so sei mir der Schenke,
Ich verschmachte, wenn des Oheims ich denke.

Doch Hudail führt jetzt des Todes Kelch zum Munde,
Der Gefahr birgt, Schand' und Spott auf dem Grunde.

Ob Hudail's Leichname lacht die Hyäne,
Und der Wolf zeigt voller Lust seine Zähne.

Edle Geier schreiten drauf und verschlingen,
Lüften vollen Bauchs schwer ihre Schwingen.

Sein Becher ruft durch den Contrast dem Dichter den Kelch in den Sinn, den er den Feinden eingeschenkt, und der Blick auf ihre Leichname knüpft das Ende des Gedichts an den Anfang. Und wie lebendig steht das Empfinden, das Thun und Treiben dieser Wüstenrecken vor uns da!

Eine der schönsten Canzonen Petrarca's ist die vierzehnte, welche beginnt: Chiare, fresche e dolci acque. Er begrüßt die Wellen in denen Laura gebadet, Blumen und Kräuter wo sie geruht; dort will er daß seine Ruhestätte sei, wenn er nun bald sterben wird; dann wird die schöne Geliebte ihn dort wie sonst mit den Augen suchen, aber wenn sie den Hügel des Grabes erblickt, wird ein Seufzer von ihr dem Dahingeschiedenen die Gnade des Himmels erbitten. Unmittelbar darauf fährt der Dichter fort:

Einst ward von schönen Zweigen
(O liebliches Entsinnen!)
Ein Blütenregen hier auf sie ergossen;
Und sie mit Demuthneigen
In solcher Glorie drinnen
War von den Liebesflocken sanft umflossen.
Ein Blümchen schien entsprossen
Dem Kleid, und eines wieder
Der Locken goldnem Flimmern,
Eins will als Perle schimmern,
Eins weht zur Flut und eins zur Erde nieder,
Eins scheint mit irrem Triebe
Zu flüstern schwebend: Ach hier herrscht die Liebe!
(Kekule und Biegeleben.)

Da sagte ich, fährt Petrarca fort, sie sei im Paradies geboren, da fragte ich wie ich dahin gekommen sei, indem ich mich im Himmel wähnte. Und seitdem lieb' ich dies Gefilde so, daß ich anderwärts keinen Frieden finde. Muratori sieht vor der mitgetheilten Strophe eine Kluft, die der Dichter nur durch einen salto mortale übersprungen. Allein was liegt dem der im Geist die nun weinende Laura schaut, näher als das an jener Stelle zum erstenmal gesehene Bild der Glücklichen? Und indem er sich in die Erinnerung daran vertieft, werden wir erst inne weshalb er jene Gefilde so vor allen liebt, das Ende erklärt den Anfang des Gedichts, und das Ganze athmet die sanfte Stimmung der Liebe, die auch im Leid und in der Entsagung, auch in der Erinnerung noch durch die Herrlichkeit der Geliebten beseligt ist. — Wie dem Träumenden so werden dem Lyriker seine Empfindungen zu symbolisirenden Bildern, er schaut dem Wechsel derselben zu, so wie wir auch wachend dem Flug unserer Vorstellungen gern folgen und uns vom Hundertsten zum Tausendsten führen lassen. Er aber hat als Künstler die Aufgabe die Einheit der Stimmung

zu bewahren und zum Ausdruck zu bringen, die sie alle beseelt, und durch die sie zu einem harmonischen Ganzen werden.

Die Lyrik ist allerdings die musikalische Poesie, wie das Epos die plastische; aber wie wir bei diesem auf den Unterschied der bildenden Kunst von der dichtenden hinwiesen, so müssen wir auch jetzt festhalten daß die Poesie nicht das reine Empfindungsleben als solches geben kann, sondern daß sie von dem allgemeinen Empfindungsausdruck des Tons zur Bestimmtheit des Wortes fortgeht, daß sie durch klare Bilder auf die Phantasie wirkt und dann durch diese die eigene Stimmung des Dichters auch im Hörer hervorruft, daß das Wort als solches immer schon die Allgemeinheit des Gedankens ausprägt. Gibt der Musiker im Auf- und Abwogen der Töne ein Bild der Gemüthsbewegung als solcher, so spricht der Lyriker ihren Inhalt aus, aber wie er von ihr getragen wird. Die Musik gibt den melodischen Wellenschlag des Gefühls und deutet dadurch Ideen an, die Poesie spricht Ideen aus und erweckt dadurch unser Gefühl. Das Geheimniß der Lyrik beruht darauf daß die Stimmung des Dichters sich durch das ganze Gedicht ergießt, daß sie die Wahl der Bilder und der metrischen Form bedingt, sodaß auch im Tonfall der Worte, im Rhythmus oder in der Reimweise die innere Melodie dem Ohr vernehmlich wird; aber zur Vollendung gehört daß auch unser Auge eine plastisch klare Klangfigur erblickt. Wie die wohllautendsten Reime ohne geistigen Gehalt ein bloßer Klingklang, so sind gestaltlose Gefühlslieder einem Gemälde gleich, das durch Pracht und Harmonie der ineinander schillernden Farben reizt, aber bei dem Mangel von Zeichnung kein bleibendes Wohlgefallen erwecken kann, es sei denn daß der Dichter eben die Stimmung aussprechen und erregen wollte die uns ergreift, wenn wir in einem stillen blauen Bergsee den Abendhimmel sich spiegeln und in seinen sanft gekräuselten Wellen stets Formen entstehen und wieder zerrinnen, Licht und Farbe aufleuchten und wieder verlöschen sehen. So schließt Clemens Brentano ein Schwanenlied:

Stille wird's, es glänzt der Schnee am Hügel,
Und ich kühl' im Silberreif den schwülen Flügel,
Möcht' ihn hin nach neuem Frühling zücken,
Da erstarret mich ein kalt Entzücken. —
Es erfriert mein Herz, ein See voll Wonne,
Auf ihm gleitet still der Mond und sanft die Sonne;

Unter den sinnenden, denkenden, klugen Sternen
Schau' ich mein Sternbild an in Himmelsfernen;
Alle Leiden sind Freuden, alle Schmerzen scherzen,
Und das ganze Leben siecht aus meinem Herzen:
Süßer Tod, süßer Tod
Zwischen dem Morgen- und Abendroth!

Brentano und Arnim sind gleich den Sängern mancher Lieder im Wunderhorn Herr der Stimmung, aber es mangelt oft das deutliche und entsprechende Bild; Platen ist anschaulich und gestaltenreich, aber es fehlt oft ein alles umspielender und durchdringender Hauch und Duft, ich möchte sagen die sich selbst singende Melodie der Empfindung und der Worte; wo sie aber mitklingt, da leistet er Vollendetes, wie in der Ode „Neujahrsnacht", im Ghasel: „Wie, du fragst warum vor allen Mich erwählt dein Wohlgefallen", in dem Liede: „Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht." Daß Goethe bei aller Glut der Leidenschaft, bei aller Tiefe des Gefühls und bei allem melodischen Stimmungsausdruck doch so lebendige Bilder schafft, seine Gestalten doch mit so sichern Linien umschreibt, dies macht ihn eben auch zum herrlichsten Lyriker. Emanuel Geibel's eigenthümliche Größe beruht darauf daß er ohne Nachahmer zu sein auf dieser Bahn Goethe's wandelt, und auf den Tonwellen der einen Empfindung, die sich in seinem Gedicht ergießt, so plastisch klare Gestalten sich hinwiegen läßt, die dem Auge denselben Eindruck machen wie die Klänge dem Ohr, sodaß bald die Energie des männlich gewaltigen, bald die zarte Anmuth des frauenhaften Sinnes durch die Harmonie der Rhythmen und der Bilder in einer Weise hervortritt wie sie nur dem in sich versöhnten Gemüth möglich ist.

Oder betrachte man zwei Gedichte Justinus Kerner's, das Wanderlied und das Trinkglas des verstorbenen Freundes: wie entsprechen dort die Bilder des bewegten Lebens, die Wellen, die Vögel, die Sterne in ihrem Freudereigen dem raschen Gang des Verses, der so munter anhebt: Wohlauf, noch getrunken den funkelnden Wein! Und hier, wie ernst ist die Haltung des Ganzen in den längern ruhigen Zeilen, wo der volle männliche Reim vorangeht und der weibliche ins Unbestimmte hinaustönt!

Still geht der Mond das Thal entlang,
Ernst tönt die mitternächt'ge Stunde;
Leer steht das Glas, der heil'ge Klang
Tönt nach in dem krystallnen Grunde.

So wechseln auch in Hermann Lingg's historischer Lyrik die Rhythmen der Lieder mit dem Geist der besungenen Helden und Zeiten.

Doch es geziemt sich des alten Meisters zu gedenken, der an der Pforte der neuern deutschen Literatur steht und in seiner edeln Erhabenheit uns zeigte was das Ziel unserer Dichtung ist, die innigste Durchdringung des nationalen, des antiken und des christlich religiösen Elementes. Ich rede von Klopstock und rufe gern der Gegenwart ins Gedächtniß was Herder schon in Bezug auf dessen Oden dargethan: ein eigener Ton des Ausdrucks, eine eigene Farbe ruht auf jeglicher, und erstreckt sich von der ganzen Mensur, Haltung und Betrachtung des Gegenstands bis auf den kleinsten Zug, Länge und Kürze der Perioden, Wahl des Silbenmaßes, beinahe bis auf jeden härtern oder leisern Buchstaben, auf jedes O und Ach. Hierin haben diese Oden so etwas Eigenes, Ursprüngliches und Eingegeistetes, daß sowie die Natur jedem Kraute, Gewächse und Thier seine Gestalt, Sinn und Art gegeben, die individuell ist und eigentlich nicht verglichen werden kann, so schwimmt auch ein anderer Duft und webt ein anderer Geist der Art und Leidenschaft in jeder einzelnen Dichtung Klopstock's. Welch eine herrliche Abenddämmerung geht zum Exempel durch die Erscheinung von Thuiskon! Mit Silbenmaß und Ideenfolge und Bildern und Anfang und Ende gleichsam aus den letzten Sonnenstrahlen und dem stäubenden Silber und den rauschenden Wipfeln wie heilig, feierlich und still zusammengewebt! — Ich möchte die frühen Gräber, die Sommernacht, den Rheinwein, den Zürchersee und Gottes Allgegenwart noch vorziehen, da hier die Stimmung durchaus innig und einig das Ganze hält und durchdringt und die Bilder sich durchaus klar und den Grundton gleichsam dem Auge veranschaulichend entfalten. Er ist wie alter Wein; er will wie Pindar nicht flüchtig gelesen, sondern studiert sein, aber er lebt dann gleich jenem wie ein weihender Genius in unserer Seele.

Der Lyriker, der des Geheimnisses der Stimmung kundig ist, versteht nicht blos das bereits innerlich Klargewordene, die fertigen Gedanken und selbstbewußten Empfindungen auszusprechen, er weiß auch das noch dämmernde Seelenleben, die noch unsagbaren Regungen des Herzens anzudeuten und ahnen zu lassen; er zeigt die einzelnen deutlichen Gestalten im Helldunkel der Gemüthswelt mit ihrem Hintergrunde, auf dem noch der Schleier eines umwebenden Duftes liegt, sodaß die festern Formen und

Umrisse des Einzelnen verschwimmen, aber doch schon hervortauchen. Dies Traumselige, dies Musikalische ist nicht das Einzige der Lyrik und hat nicht überall seine Stelle, aber ohne seinen Schmelz ist es nicht möglich ein rechtes Lied zu singen oder die Anschauungen und Gedanken mit ihrer Resonanz im fühlenden Geiste vollendet auszusprechen.

Die Concentration der Empfindung im Gegensatz der epischen Breite erfordert denn auch die innere Tiefe des Ausdrucks. Lyrische Gleichnisse wollen nicht beruhigen, sie wollen verstärken; sie sagen oft geradezu daß sich mit dem Gefühl, das den Dichter erfüllt, nichts vergleichen lasse, wie jenes dem Volkslied so geläufige:

Keine Kohle, kein Feuer
Kann brennen so heiß
Als heimlich stille Liebe,
Die niemand nicht weiß.

Oder es wird aus dem herangezogenen Bild immer nur Ein Zug genommen, gerade der welchen der Dichter braucht, und dieser kümmert sich wenig darum ob jenes in seinem übrigen Wesen zur Vergleichung paßt oder nicht. So sagt das hohe Lied:

Stark wie der Tod die Liebe,
Fest wie die Höll' ihr Wille,
Eine Flamme Gottes.

Wenn Faust in ruhiger Betrachtung den Wasserfall anschaut, dann sieht er den Regenbogen, der sich darüber ausspannt, und sagt: Am farbigen Abglanz haben wir das Leben; wenn er sich selbst mit leidenschaftlicher Erregung dem Wassersturz vergleicht, der von Fels zu Felsen braust, so hebt er hier eine ganz andere Seite hervor: „begierig wüthend nach dem Abgrund zu."

Der Lyriker lebt in der Gegenwart, das Vergangene gilt ihm nur wie es im Gemüth eben noch empfunden wird: darum stellt er es gern als ein eben erst Geschehendes dar; er nimmt die Theilnahme des Hörers in Anspruch, er will das fremde Gemüth in die Interessen des eigenen hineinziehen, daher die subjectiven Wendungen und Fragen, z. B.: „Wer fühlet wie wühlet der Schmerz mir im Gebein?" — „Was steckt' er ihr an den Finger?" — „Wißt ihr was das bedeutet?"

Die Lyrik ist ein Selbstgenuß des Gefühls, in welchem aller Inhalt des Geistes lebt. Der Gesang macht der Empfindung

Luft, die Seele wird dadurch von einem Druck befreit; sie will sich aber nun auch selbst vernehmen, des gelungenen Ausdrucks sich erfreuen. Daher liebt die Lyrik Wiederholungen wie die Musik, die dann im Gleichklang des Reims laut und vernehmbar werden. Sie wiederholt den Grundgedanken, den sie in mannichfachen Formen ausspricht, sich durch vielerlei Bilder bestätigt, sei es daß er stets der Ausgangspunkt der Betrachtung ist, wie er in dem Kirchenlied „Was Gott thut das ist wohlgethan“ jeden Vers beginnt um in stets neuer Weise offenbar zu werden, oder er ist der Magnet der am Strophenende steht und alle Gedankenbahnen in sich als dem Mittel- und Zielpunkt vereinigt, in welcher Art Béranger den Refrain echt künstlerisch behandelt hat. Oder es kehrt das Lied in seinen Ausgang zurück, den es dann wiederholt; oder es läßt den Grundgedanken gleich einem Chor mitten hindurch tönen, wie in dem 42. und 43. Psalm durch allen Schmerz und alle Noth der Zeit wieder und wieder die Stimme des Trostes gleich Drometenklang hervorbricht:

Was grämst du dich, mein Herz, in mir,
Und blickst unruhig auf?
Erwarte Gott! Ich werd' ihm doch noch danken,
Ihm, meinem Retter, meinem Gott!

Der Lyriker braucht nicht blos einen einzelnen Stimmungsverlauf zu entfalten, er kann auch mannichfache aufeinander folgende Situationen ihrem Empfindungsgehalt nach aussprechen und die Lieder zu einem Ganzen aneinanderreihen, wobei es möglich ist daß auch mitwirkende oder entgegenstrebende Stimmen laut werden, und so eine Reihe von Bildern die wechselvolle Geschichte des Herzens oder ein reiches Erlebniß darstellt. So gewinnen wir in der Musik die Cantate, so haben wir diese größern lyrischen Compositionen im hohen Lied der Hebräer, in Goethe's Müllerin und Wilhelm Müller's Müllerliedern. Dort wird anfänglich die Macht der Liebe gefeiert, und sie bewährt sich, wenn die Jungfrau, die hinausgegangen nach dem Weinberg um den geliebten Hirtenjüngling zu begrüßen, von Salomon und seinen Genossinnen gepriesen und eingeladen wird sich diesen anzuschließen, während sie in der Erinnerung an ihren Geliebten sehnend und harrend ihm treu bleibt, bis er kommt um sie zu holen, sich ihr zu vermählen. Das ist nicht epische Erzählung, nicht dramatische Handlung, sondern alles wird aus der Innerlichkeit der Empfin-

dung rein lyrisch entfaltet, wie das glückliche und das leidvolle Geschick des Liebenden bei unsern beiden deutschen Dichtern. Auch Chamisso hat in solchen lyrischen Kränzen Vorzügliches geschaffen: Frauenliebe und Leben, Lebenslieder und Bilder gehörem zum Schönsten was er gesungen.

2. Die lyrischen Dichtarten.

Die Lyrik als die Poesie der Subjectivität kann einmal das innere Empfindungsleben unmittelbar aussprechen; sie kann dann eine objectivere Form annehmen und die Stimmungen der Seele in Bildern der Natur und der Geschichte symbolisiren und deren eigenen musikalischen Gehalt offenbaren, oder die Stimmung des Dichters dadurch in dem Hörer hervorrufen, daß die Gegenstände geschildert werden die ihn in dieselbe versetzt haben; endlich kann sie die Ideenwelt des Geistes darstellen wie dieselbe zugleich das Eigenthum und die bewegende Macht des Gemüthes ist. Wir dürfen demgemäß wol von einer Lyrik des Gefühls, der Anschauung und des Gedankens reden. Dies folgt aus der Natur der menschlichen Subjectivität und ihrer Bethätigung, und wie sich mir aus dem Wesen des Geistes die Unterschiede des Epischen und Lyrischen ergeben, so hoffe ich durch die angedeutete Gliederung der Lyrik den ganzen Kreis dieser Dichtungen zu umspannen und die Fülle derselben zu ordnen, während die seitherige Poetik gerade in diesem Gebiet ganz besonders rath- und planlos war, und die Rücksichten auf den Inhalt und auf die äußere Form des Gedichts völlig durcheinander werfend in ihren Eintheilungen Lied und Sonett, Madrigal und Ode nebeneinander stellte, ohne irgendwie die Nothwendigkeit dieser Ausdrucksweisen oder den Sinn dieser Formen anzugeben.

Vischer hat im Besondern mannichfache Berührungspunkte; seine Eintheilung aber gründet sich auf die Schritte des Processes durch welchen das Gemüth den Weltinhalt in sein inneres Leben verwandelt; daraus ergibt sich eine Lyrik des Aufschwunges zum Gegenstand, eine des reinen Aufgehens desselben im Subject, und eine dritte der beginnenden Ablösung oder der Betrachtung. Der ersten Gattung soll Hymnus, Dithyrambus, Ode angehören; — aber in der Ode ist das Bewußtsein des Gegenstandes Herr, hat sich desselben bemeistert. Die Mitte begreift das Liederartige; das ganz Anschauliche, Naturbild und Ballade werden hier angehängt,

selbst die ganz epische Romanze! Dann spricht Vischer von einer Welt von Dichtungen die keinen Namen haben; ich habe diese längst als Gedankenlyrik bezeichnet, Vischer adoptirt diesen Ausdruck, findet aber einen „innern Mangel“ in dieser Poesie, den sie mit rhetorisch declamatorischem Stil zudecke. Gottschall sagt dagegen daß die gedankenvolle Lyrik den höchsten Rang einnehme. Er theilt das ganze Gebiet in die Lyrik der Empfindung: das Lied; der Begeisterung: die Ode; der Betrachtung: die Elegie. Indem ich bei meiner Weise bleibe, mag die nähere Ausführung dieselbe rechtfertigen.

Wenn der Lyriker Empfindungen ausspricht, so erhebt er sie sofort aus der musikalischen Unmittelbarkeit der Gemüthsbewegung durch das Wort in die Sphäre des Gedankens, und ruft durch die Bildlichkeit der dichterischen Rede Anschauungen hervor: Ebenso wenn Anschauungen oder Gedanken die Seele füllen und erregen daß sie im Gesang sich ergießt, so werden sie vom Gefühl durchtränkt, so gibt das Herz sich durch sie kund.

Die erste und ich möchte sagen die Grundweise der Lyrik ist das eigentliche Lied. Es spricht die Melodie der Seele als solche aus, es ist reiner Gemüthsklang, es will darum gesungen sein. Es ist der eigene Zustand den der Dichter anschaut, und während er in der Empfindung steht, macht er durch den Gesang selbst sie sich gegenständlich, befreit er sich aus der Beschränkung derselben. Hier im Ausdruck der eigenen Innerlichkeit ist es wo viele momentan zu Poeten werden, die sonst ein Bild der Welt weder geben noch beleben können. Immer aber bedarf die Wahrheit und Kraft des Gefühls, die Stärke und Frische desselben der Form, der allgemein gültigen Form, durch die der individuelle Zustand zu einem solchen gesteigert wird in welchem jeder Mensch ein auch ihn Mitberührendes gewahren kann, wie in dem ganz individuellen Liede Mignon's „Kennst du das Land“ die Paradiesessehnsucht des Menschengemüthes mitklingt; bei gleicher Stimmung ist das Gedicht vorzüglicher als das Schiller'sche „Ach aus dieses Thales Gründen“, weil es individueller auftritt, weil das Allgemeingültige in ihm größere sinnliche Bestimmtheit erlangt hat. Die Schöpferfreude des Geistes, die ruhige Seligkeit, mit der er in der Darstellung seiner selbst genießt, bildet einen Gegensatz zu den dunkeln Bebungen auf- und abwogender Gefühle, und im Wechselspiel von beiden hat Arthur Schopenhauer den lyrischen Zustand überhaupt erkennen wollen. Mit Recht, denn indem ich

mir meinen eigenen Zustand veranschauliche, mache ich mir ihn zum Object, stelle ich ihn vor das betrachtende Auge des Geistes und scheide mich als thätiges Subject von ihm ab; zugleich aber ist dieser Inhalt die eigene Natur der Seele, und wird durch das Gefühl in seiner Untrennbarkeit vom Ich empfunden.

Freudvoll und leidvoll,
Gedankenvoll sein,
Hangen und Langen
In schwebender Pein,
Himmelhoch jauchzen
Zum Tode betrübt, —
Glücklich allein ist
Die Seele die liebt.

Diese Verse erscheinen mir fast wie eine Definition der Stimmung des Liederdichters. Die große herrliche Marienbader Elegie desselben Dichters ist die vollendete Durchführung dieses Kampfes schmerzlicher Gefühlsbewegungen und seligen Friedens der Betrachtung in der künstlerischen Befreiungsthat des Gemüths. Es kommt hinzu, daß die Außenwelt in ihrer Ruhe und das unruhige Gefühl der Innenwelt, daß die reine Anschauung und der Wechsel innerer Erregungen ineinander spielen und sich ihre Farbe mittheilen, wie dies mit wunderbarer Klarheit aus Goethe's Liedern „Auf dem See“ und „An den Mond“, oder aus „Wanderers Nachtlied“ erhellt, sodaß, wer hier das Angedeutete erkannt hat, bald das Mitleben und bald den Contrast der Natur mit dem Herzen auch in den Minneliedern und in den Volksliedern gewahren wird, wie wenn es heißt:

Kühlet dir ein Lüftelein
Wangen oder Hände,
Denke daß es Seufzer sein,
Die ich zu dir sende:
Tausend schick' ich täglich aus,
Die da wehen um dein Haus,
Weil ich dein gedenke.

Das Lied beginnt im Gemüth und fliegt nicht von Gegenstand zu Gegenstand fort, sondern es haftet im Gemüth um seine Freude oder seinen Schmerz zu offenbaren, und wenn die Seele außer sich hinausblickt, so will sie immer doch nur sich selbst zum Bewußtsein bringen und aussprechen. Deshalb ist das Lied einfach, die melodische Entfaltung einer bestimmten Situation, die ohne Un-

gleichheit des Affects eine in sich abgeschlossene Stimmung oder Gefühlsbewegung mit sich führt; ein gefälliges Gleichgewicht, Ebenmaß und ein faßlicher Grundton kommen ihm zu. „Mich ergreift, ich weiß nicht wie, himmlisches Behagen“ beginnt Goethe, und in seiner Freude „beim Gesang und Glase Wein auf den Tisch zu schlagen“ begrüßt er was das Leben lebenswerth macht mit heitern Sprüchen; „und das Wohl der ganzen Welt ists worauf ich ziele“. „Frisch auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd, in das Feld, in die Freiheit gezogen!“ mit diesen Schiller'schen Worten geht den Reitern das Herz auf, und die Poesie des Kriegerlebens wird als ihr Stimmungsausdruck offenbar. Die Liebe fürs Vaterland, die sich im Kampf für dasselbe bewährt, ist der Grundton der Marseillaise. Das feste Vertrauen auf Gott, die feste Burg, wie es einen Luther beseelt, klingt in den Herzen von Millionen wieder; es bleibt ganz bei der Sache, und das Gefühl spricht sich voll und ganz aus, in kraftvoller Erhabenheit, die hier der rechte Ton ist. Zugleich aber stellt das Lied nothwendig die eine Empfindung so dar daß darin das ganze Herz des Dichters aufgeht, sein ganzes Bewußtsein darin sich erschöpft und sie somit als etwas Universelles und Göttliches erscheint. Und da wiederum jede Persönlichkeit ihre eigenen Erlebnisse, jedes Herz seine eigene Geschichte hat, so sprießen aus dem Gemüth der Menschheit immer neue Lieder hervor gleich den Blumen des Frühlings, und nie verstummt die Sprache des Lieds. Sehr schön sagt Walther von der Vogelweide:

> Verzagte Zweifler sprechen alles sei nun todt,
> Und niemand mehr der Schönes singe:
> Sie sollten doch bedenken die gemeine Noth,
> Wie alle Welt mit Sorgen ringe.
> Kommt Sangestag, so hört man singen wohl und Sagen,
> Man kann noch Lieder:
> Ich hört' ein kleines Vöglein jüngst dasselbe klagen,
> Das barg sich wieder:
> „Ich singe nicht, erst muß es tagen.“

Und was ist der Inhalt der Lieder?

> Sie singen von Lenz und Liebe, von sel'ger goldner Zeit,
> Von Freiheit, Männerwürde, von Treu und Redlichkeit;
> Sie singen von allem Süßen was Menschenbrust durchbebt,
> Sie singen von allem Hohen was Menschenherz erhebt.

Der Männermuth, der da weiß daß ein Gott, der Eisen wachsen ließ, keine Knechte wollte, und das Gefühl der Abhängigkeit von Gott wie das Vertrauen auf ihn, der Schmerz der Sünde und die Freude der Erlösung, gesellige Lust beim Becherklang, Wandertrieb, Scheiden und Wiedersehen, Todtenklage und Hochzeitjubel, alles erklingt im Lied; der Soldat, der Jäger, der Handwerksbursch, der Student spricht seine besondere Lage in ihm aus; die Gelegenheit ruft es hervor; vor allem aber und zumeist ist es die Stimme der Liebe, weil diese selbst, der Armuth und des Ueberflusses Kind, in ihrem Sehnen und Verlangen, in ihrem Haben und Genügen an sich schon genau dem entspricht was wir oben als lyrische Gemüthslage bezeichnet, und weil sie als das glückliche Gefühl der Ergänzung und Lebensvollendung durch eine andere Persönlichkeit nothwendig dieser sich kund geben muß.

Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde, — das war eins der lichtbringenden Worte Herder's; die Vollkommenheit des Lieds liegt im melodischen Gang der Gemüthsbewegung, der Leidenschaft, die im Auf- und Abwogen der Empfindungen endlich den harmonischen Abschluß und in ihm Ruhe findet. Die Wonne der Schönheit und Liebe macht die Seele sich ganz zu eigen indem sie solche ausspricht, und das tiefgeheime Weh tröstet sich selbst indem es sich in Wohllaut auflöst. Im unmittelbaren Aushauch der eigenen Empfindung aber muß das allgemein Menschliche kund werden, in der Darstellung der endlichen Erscheinung das Unendliche wiederscheinen. Der naive Naturlaut, der Singvogelton ist noch nicht Poesie, er bedarf der Kunst zur Gestaltung, er bedarf des idealen Gehalts, und nur weil Goethe der Genius war welcher sich selbst zur Schönheit der Seele geläutert und der Wahrheit zugeschworen, gelang ihm jene glückliche Vermählung des Gelegenheitlichen und des Ewigen, die das Tiefste mit anmuthiger Leichtigkeit sagt als ob alles von selbst so werde und sich verstehe. Im Volkslied erklingt naiver Herzenslaut; hier finden wir das unbewußt Aufquellende, Naturwüchsige, das in allem echten Phantasieleben waltet, frisch und klar. Sein Gegensatz ist darum nicht die Kunst, denn sie führt es zur harmonischen Durchbildung und Vollendung; sein Gegensatz ist das Reflectirte, mit bewußter Absicht Gemachte, Berechnete, das Gekünstelte. Da will die Schule und der Verstand die Eingebung ersetzen, da ergeben sich die Belustigungen des Witzes und der Einbildungskraft, das Spiel mit ersonnenen Empfindungen.

Die mehr objective Lyrik der Anschauung zeichnet sich zunächst dadurch aus daß der Dichter die Empfindung, den Gedanken, der sein Gemüth bewegt, auch als das in andern Regionen Mächtige darstellt und dadurch klar macht, oder daß er die Gegenstände, welche ein Gefühl in ihm wecken, in dieser ihrer Beziehung zum Gemüth schildert. Dort ist die Subjectivität mehr thätig, hier ist sie mehr leidend; dort wird der dichterische Ausdruck zur Ode, hier zur Elegie. In der Ode ergreift der Dichter den großen Gehalt des Lebens um sich als dessen Träger darzustellen, durch seine Begeisterung ihn zu bemeistern, und dann dies als das Leben der eigenen Seele Empfundene zugleich als das auch andere Gebiete des Daseins Durchdringende durch Einführung in diese zu veranschaulichen. Indem aber Natur und Geschichte nur herangezogen werden um jene das Gefühl bewegende Idee zu zeigen, wird von ihm nur dasjenige aufgenommen was hierzu förderlich ist; zugleich wird diese Idee als die Seele der Dinge oder der Ereignisse ausgesprochen, sodaß solche dadurch in das Licht der Ewigkeit gerückt werden und in dem Endlichen eine unendliche Bedeutung sich enthüllt. Würde und Erhabenheit, kühner Schwung und Stärke der Empfindung walten in der Ode; eine vielfach bewegte und doch zu festem Maß geordnete Rhythmik ist ihr eigen und sagt ihrer Anschaulichkeit mehr zu als der gefühlselige Reim, innerhalb dessen aber auch Treffliches geleistet worden, wie denn einige Moallakat der Araber wetteifernd mit Griechen, Römern und Deutschen in die Schranken treten, oder an die „Macht des Gesanges“ von Schiller und die Friedenscanzone Petrarca's erinnert werden kann. Aeschyleische, Sophokleische, Euripideische Chöre, Pindar in seinen Epinikien, Horaz in den Gedichten in welchen der alte Römersinn noch einmal ein Echo in der Brust des Sängers gefunden hat, Klopstock und Platen haben den Odencharakter am reinsten dargestellt; auch manche Psalmen und Prophetenstellen des Alten Testaments tragen ihn, während die sogenannten Homerischen Hymnen zu sehr in den epischen Stil fallen, immerhin aber im Preis und der Feier der Thaten der Götter eine religiöse Stimmung durchscheinen lassen. Humoristische Oden hat Heinrich Heine in seinen herrlichen Nordseebildern gedichtet.

Als Gegenpol der Ode hat die Elegie einen sanften schmelzenden Grundton: die Ereignisse gewinnen Macht im Menschen, er wird an sie hingegeben, er sinnt ihnen nach und versenkt sich in

die Bebungen der Seele die der Schlag des Schicksals erregt. Die Elegie ist ruhig und mild, sie unterscheidet sich indeß vom Liede durch ihre größere Objectivität, aber das gegenständliche Leben dient hier nicht der Phantasie um bereits für sich bestehende Empfindungen zu symbolisiren, wie in der Ode, sondern es wird geschildert wie es als das Erste oder das Active die Empfindungen der Seele erweckt und ihr die eigenthümliche Stimmung gibt. So entwirft Hölderlin uns ein ausführliches Bild von Hellas um dadurch die schmerzliche Sehnsucht zu motiviren, die am Ende hervorbricht:

Mich verlangt ins bessre Land hinüber
Nach Alkäos und Anakreon,
Und ich schlief' im engen Hause lieber
Bei den Heiligen von Marathon.
Ach, es sei die letzte meiner Thränen,
Die dem schönen Griechenlande rann;
Laßt, o Parzen, laßt die Schere tönen,
Denn mein Herz gehört den Todten an.

Die Elegie weilt gern in der Erinnerung, weil sie eben von dem gegenwärtigen Gefühl aus auf die Gegenstände hinblickt die dasselbe veranlaßt haben, und sie in dieser stets inniger werdenden Verschmelzung mit dem Herzen schildert; sie klagt über das entschwundene Glück, sie sinnt mit leiser Sehnsucht über die genossene Lust. Sie ist keineswegs blos klagend und trauernd, weder bei den Alten noch bei den Neuern; es ist nur die passive Stimmung des Gemüths die ihr eignet, und da sie anschauend und erinnernd bei den Bildern verweilt die in jener walten, so ziemt ihr auch ein Versmaß der Anschauung: die Griechen nahmen den Hexameter, gaben ihm aber eine größere Ruhe, indem sie jedesmal im zweiten Vers nach der männlichen Cäsur des dritten Fußes eine Pause eintreten und gleich die accentuirte Länge des vierten folgen ließen, und auch die absinkend hinaustönende Schlußsilbe des sechsten Fußes ausschieden, und somit durch eine betonte Länge endigend dem Ganzen eine in sich geschlossene Form verliehen. Daß aber Tyrtäos in dieser Form seine Kriegslieder dichtete, macht solche noch nicht zu Elegien; sie werden es durch die anschauliche Schilderung der Kämpfer, dies epische Element in ihnen. Dagegen wird der Charakter der Dichtungsart vortrefflich von Mimnermos ausgesprochen, wenn er die Schönheit der Jugend

und Liebe mit dem Gefühl ihrer Vergänglichkeit singt und durch den Schatten der Wehmuth den Bildern der Lebensfreude einen dunkeln Grund gibt, auf dem sie um so anziehender sich erheben. Beides ist echt elegisch, wenn Ovid den Schmerz der Trennung von Rom uns durch das Gemälde seiner letzten Nacht in der Weltstadt versinnlicht, und wenn er in der Erinnerung an die Freuden einer Mittagsstunde, die ihm Corinna gewährt, durch die Schilderung ihrer Reize verkündigt was ihn so glücklich gemacht. Goethe's römische Elegien tragen ebenfalls bei derselben weichen Gemüthsstimmung dasselbe plastische Gepräge der Darstellung; ganz Rom tritt in ihnen vor die Seele des Lesers. Gelungene Elegien Schiller's sind die Götter Griechenlands und der Spaziergang.

Wilhelm Wackernagel gedenkt der Elegien A. W. Schlegel's, in welchen er Kunst und Leben der Griechen oder die Geschichte Roms vor uns vorüberziehen läßt; Einzelnes ist meisterhaft ausgeführt, aber Zeichen von Empfindung mischen sich nur verloren ein, nur der sentimentale Schluß in der Anrede an Frau von Staël schlägt nach der Schilderung Roms einen lyrischen Ton an; das Ganze ist nicht vom Gefühl durchtränkt, es fehlt das Echo des Herzens für die Bilder der Welt. Dagegen sieht Wackernagel das Meisterstück aller Elegie in Schiller's Spaziergang. „Die Wirklichkeit, an welcher die Betrachtung sich entwickelt, ist eine ruhende, eine Landschaft; aber indem der Dichter sie durchwandert und nach und nach an seinem Auge vorübergehen läßt, gewinnt sie historischen Charakter, stellt sie sich als eine bedeutsam geordnete Reihenfolge von Bildern vor dem Leser auf. Die lyrische Betrachtung nun, welche die Landschaftsbeschreibung begleitet, und zwar begleitet in dem innigsten causalen Zusammenhang des Parallelismus und der Symbolisirung, erkennt in jenem Wechsel der Naturscenen nur ein Abbild der Geschichte der Menschheit, wie diese mit jedem Schritt mehr und mehr sich von der Natur entfremdet, und damit auch von der Unschuld und unbefangenen Sittlichkeit, bis der letzte Blick, den der Dichter auf sie wirft, ihn überzeugt nur in der Rückkehr zur Natur, der immer beständigen, könne die Menschheit noch Heil finden. Man sieht diese lyrische Betrachtung hat selbst wieder, da sie sich auf die Geschichte der Menschheit richtet, einen historischen Verlauf in sich und ein episches Element, und sie allein könnte schon eine Elegie bilden; wie viel mehr Halt und Gehalt muß nun die ganze

Dichtung gewinnen, die so auf dem engverbundenen Parallelismus einer doppelten Wirklichkeit ruht; zuerst Natur, und darüber erbaut Geschichte. Hier finden wir keine Ueberfülle von Einzelheiten wie bei Schlegel, sondern nur die großen bezeichnenden Hauptzüge, keine fremde ferne Vergangenheit, sondern die gegenwärtige immer noch fortdauernde Geschichte der Menschheit, eine Geschichte welche in dem Stufengange, den der Dichter beschreibt, noch jetzt täglich beginnt und endet, und so daß wir darin stehen. Schiller gebraucht deshalb auch immer das Präsens, während Schlegel sich des Präteritums bedient. Da wird jenem denn auch voller und freier Raum gegeben zur Entfaltung der reichsten und bewegtesten Lyrik, einer Lyrik die ganz und rein gemüthlich ist, zwar mit Beimischung, aber durchaus ohne störende Beimischung verständiger Reflexion." Diese stört deshalb nicht weil sie aus der Sache und aus der Bewegung des Gemüths erwächst, beide nur in den Gedanken erhebt.

Zu noch größerer Objectivität schreitet der Lyriker fort, wenn er sich zur Natur und zur Geschichte wendet um entweder einzelne Gegenstände oder Begebenheiten in ihrer Bedeutung fürs Gefühl darzustellen und dabei gerade den lyrischen Gehalt der Sache auszulegen, oder durch jene eine subjective Empfindung symbolisch auszusprechen. So wird in Heine's Nordseebildern das Meer mit seinen Stürmen und seinen ruhig heitern Wellenspielen, seinen Sonnenuntergängen und klaren Sternennächten zu einem Symbol des Dichtergemüths, und die herrlichen Gesänge alle sind die Entfaltung der reizenden Strophe:

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb' und Flut,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht.

Daß Goethe's „Harzreise im Winter" den Ton angeschlagen, sollte man kaum zu erinnern brauchen. — Oder der Dichter trägt seine Geliebte auf Flügeln des Gesanges nach Indien hin, um in der Schilderung des dortigen Naturlebens seine Sehnsucht nach Ruhe in der Geliebten darzustellen. Freiligrath führt uns mit seinem ausgewanderten Dichter in die Urwälder Amerikas, Byron mit seinem Child Harold fast durch ganz Europa, ja er läßt in der Mitte des Gedichts die epische Maske fallen; es sind die Stimmungen seiner eigenen Seele, die er durch Schilderung der Natur

am Rhein wie in den Alpen oder in Rom auch in uns erwecken will, oder als deren Reflex er jene Gegenstände selbst erscheinen läßt, gerade wie ein guter Landschaftsmaler die Außenwelt nicht abschreibt, sondern bald die Stimmungen des Naturlebens, bald seine eigenen Gefühle in Formen und Farben ausdrückt.

Ja der Dichter braucht das Gefühl als solches gar nicht direct zu singen, er kann es durch ein Naturbild ahnen lassen. Das ist dann oft ganz liedmäßig und kann zum Liede gerechnet werden. Heine taucht seine Seele in den Kelch der Lilie, daß diese nun ein Lied von seiner Liebsten duftend haucht, schaurig süß wie der erste Kuß ihres Mundes gewesen. Er malt die Lotosblume wie sie vor der Sonne Pracht sich ängstigt, aber dem Mond ihr frommes Angesicht entschleiert, er malt den Fichtenbaum der unter Eis und Schnee von der Palme im heißen Morgenlande träumt, und wir ahnen darin die Eigenheit der Menschenbrust die nur dem wahlverwandten Herzen sich erschließt, oder die dunkle Sehnsucht eines in fremder, widerstrebender Umgebung schmachtenden Gemüths, gleichwie wir, ohne daß Muhammed es sagt, in seinem Gesang bei Goethe die Ausbreitung seiner Lehre in dem Quell erkennen, der aus dem Fels entspringt und zum gewaltigen Strom heranwächst, freudebrausend dem erwartenden Erzeuger, dem Ocean, an das Herz zu stürzen. Rückert's schönes Gedicht: „Die sterbende Blume“ leiht dagegen einem Naturgegenstande die melodische Menschenstimme um durch ihn selbst ein Naturgefühl aussprechen zu lassen.

Gleiche Bewandtniß hat es mit den lyrischen Lebensbildern. Der Dichter hebt hervor und schildert empfindungsvoll was seiner Empfindung dient und eine ähnliche bei Andern erwecken kann, er singt was ihn schwermüthig und jubelnd gemacht, er hebt den Gefühlsgehalt und die Wirkung eines Ereignisses hervor, und verweilt mit Nachdruck auf den Zügen die mit seiner Stimmung zusammenklingen, während er über anderes rasch dahineilt oder es überspringt. In dieser Art ist Schiller's Siegesfest gedichtet und das Lied von der Glocke. In dieser Art sind die historischen Volkslieder der Araber; der Held ist oft selbst der Sänger, und das Lied wächst dort unmittelbar wie eine Blüte aus dem Stamm der Wirklichkeit, der Begebenheit hervor, sie voraussetzend, auf sie zurückblickend, stets von ihr getragen. In dieser Art sind viele Volkslieder der Serben, der Neugriechen, und schon jener alte Mosaische Lobgesang beim Uebergang der Juden über das Rothe

Meer trägt dieses Gepräge. In dieser Art sind viele deutsche Kriegs- und Siegesgedichte von Veit Weber, von Arndt, von Rückert. „Mein Herz ist aller Freude voll“, beginnt Veit Weber seinen Streit von Murten, und dieses Gefühl athmet jede Zeile, er schildert die Schlacht in diesem Ton, nicht wie der Epiker um der Schlacht willen, sondern weil die Siegeslust der Tapfern ihrer selbst genießen will. Hier kann nun auch der Lyriker sich in frühere Zeiten versetzen und die Stimmungen großer Männer oder ganzer Nationen bei entscheidenden Ereignissen, in besondern Weltlagen dichterisch aussprechen; er kann, während er das Gefühl zur Grundlage nimmt und das Ganze durchklingen läßt, dabei den Gedankengehalt in der Seele des Helden, die geistige Bedeutung der Thaten aussprechen, in anschaulichen Bildern die Zustände, die Begebenheiten zeichnen, in deren Mittelpunkt seine Phantasie sich versetzt hat. Hier liegt ein großes Feld noch offen, das Lingg und Geibel mit Glück zu bebauen begonnen.

Ebenso drückt in der lyrischen Ballade der Dichter durch eine Begebenheit eine Stimmung aus, und malt darum in seiner Erzählung nicht sowol den äußern Hergang mit epischer Stetigkeit, sondern die innere Bewegung, als deren Folge das äußere Ereigniß oft nur angedeutet wird, sodaß die menschliche Subjectivität als der Grund der Entwickelung erscheint. Hier liegt darum der Keim des Dramas innerhalb der epischen und lyrischen Poesie, und es läßt sich auch historisch nachweisen wie die alten Volksballaden einen Ausgangspunkt des Volksschauspiels bilden; sie lieben deshalb auch den Dialog, durch welchen die Charaktere ihre Gefühle selbst aussprechen. Uhland's Graf Eberhard ist ganz episch, und in der epischen Strenge meisterhaft, der Schiller'sche ist lyrisch. Dagegen sind der gute Kamerad, der Wirthin Töchterlein, der Schäfer und die Königstochter Uhland's durchaus lyrisch. Goethe's Balladen sind meistens lyrisch, es sind Stimmungsbilder, sein Heideröslein, sein Veilchen so gut wie sein Fischer, König von Thule, und Erlkönig; es sind Naturlaute, während Schiller die That und die Macht des sittlichen Selbstbewußtseins in epischen Bildern veranschaulicht. Auch Heine hat einige lyrische Balladen ersten Ranges gedichtet, die beiden Grenadiere und den Olaf; er hat in der Loreley das subjective Element direct hervorgehoben und es ausgesprochen daß nicht die Begebenheit an sich, sondern die sich darin spiegelnde Gemüthslage des Dichters die Hauptsache ist, wenn er anhebt:

Ich weiß nicht was soll es bedeuten
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten
Das will mir nicht aus dem Sinn.

Die Ballade rückt darum alles gern in die Gegenwart, während Homer niemals im Präsens spricht. „Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth!" beginnt jenes gewaltige schottische Gedicht, wir sind sogleich in die Mitte der Begebenheit versetzt, aus dem Munde des Mörders hören wir die That des Vatermordes, die Schrecknisse des Gewissens in seinem Innern werden uns vorgeführt durch ihn selbst, und gleich dem von Gott gezeichneten Kain sehen wir ihn ruhelos in die weite Welt, ins Dunkel hineinwandeln und verschwinden. Der lyrische Charakter erscheint auch im Refrain, im Kehrreim der nordischen Balladen, der ein und denselben Stimmungsausdruck nach jeder Strophe hervorklingen läßt; der Grundton bedingt es daß die Erzählung sich nicht in epischer Stetigkeit, sondern nach der Association der Vorstellungen bewegt.

Ich kann mich nicht enthalten als Bewähr meiner ästhetischen Ansicht das übereinstimmende Zeugniß der Geschichte anzuführen, das Gervinus im dritten Band seines Werkes über die deutsche Nationalliteratur gegeben hat. England und Spanien, sagt er, sind die großen Heimaten der Volksbühne und des historischen Volksliedes; kein Name der in englischen Balladen gefeiert ist fehlt auf der englischen Bühne, und ein so echt nationales Volksstück wie der Flurschütz von Wakefield ist fast nichts als eine Reihe dialogischer Balladen selbst mit epischen Anklängen; und so ist Lope de Vega reich an Stücken die ihren Inhalt aus spanischen Romanzen entlehnen. Die englische Ballade und das englische Nationaldrama unterscheiden sich von der spanischen Romanze und dem spanischen Volksschauspiel wie Nord von Süd, wie Gemüthlichkeit von Sinnlichkeit, wie Innerliches von Aeußerlichem; beide Paare unter sich liegen in ganz genauer Beziehung aufeinander. Die Romanze des Spaniers erzählt das Erscheinende, die englische Ballade stellt die Wirkung des Erscheinenden dar. Der Vater Cid's bindet seinen Söhnen die Hände ohne zu sprechen, man erräth Rede, Absicht und Gefühl; die Ballade von dem König in Dumpferlingschloß und Sir Patrik Spence theilt die Reden und Empfindungen des Herrschers und des Seefahrers, auch die Gefühle des Dichters mit, läßt aber das Factum errathen. So geht auf der spanischen Bühne nichts oder wenig hinter der Scene vor.

Alles ist Effect oder Intrigue, worin Goethe den Calderon bewundern mußte; es geht auf der Bühne vor selbst was sich nach unsern Begriffen nicht darstellen läßt, eben wie in der Romanze Jahrzahlen und Data vorkommen, was sich nach unsern Begriffen nicht dichten läßt. Daher sind die spanischen Dramen reicher, geputzter, oft beschreibend, die englischen aber einfach, springend, hinter den Coulissen fortgehend, innerlich, oft geisterhaft.

Endlich noch ein Wort über die Gedankenlyrik. Das Gefühl spricht sich nicht blos als solches oder durch die Dinge aus die es geweckt haben, es symbolisirt sich nicht blos in entsprechenden Anschauungen, sondern es erhebt sich zur Allgemeinheit des Gedankens, es ist zugleich Träger der Ideen, die es zum Eigenthum der Seele macht, die dann die Lyrik offenbart, nicht lehrhaft, nicht nach ihrem logischen Zusammenhang unter Hervorhebung desselben, sondern nach ihrem Leben im Gemüth, sodaß sie aus Empfindungen hervorblühen und wieder Empfindungen wecken. Der Gedanke ist hier nicht wissenschaftlich verbunden, sondern künstlerisch frei, nicht dialektisch vermittelt, sondern unmittelbar in der Seele geboren, und wird ausgesprochen je nach und mit dem Echo das er im Herzen findet. Reflexionen oder Kenntnisse werden nicht zur Belehrung als ein für sich Bestehendes mitgetheilt, sondern für das Gemüth werden die Gedanken zur Einheit der Empfindung gebracht, und die Idee erleuchtet und erwärmt zugleich, indem sie in ihrer Wirkung auf das Innere dargestellt wird. In prächtig volltönenden Worten breitet der selbstbewußte seines Gegenstandes mächtige Dichter den Reichthum seines Geistes aus, aber so daß derselbe als die Entfaltung seines Gemüths erscheint, nicht als ein äußerliches Besitzthum, sondern als eigenstes innerstes Sein. Wie wir früher im echten Lied bei aller Individualität eine universelle Bedeutung gewahrten, so wird jetzt eine allgemein gültige, alldurchwaltende Idee zum Pathos eines Individuums, oder sie wird als dessen Lebenserfahrung und Mission ausgesprochen und dann wieder in einzelne Bilder eingekleidet. Die Poesie drückt immer das ganze ungetheilte Wesen der Menschheit aus; wie sie mitten in der Sinnenwelt lebend und webend alle sinnliche Regung in rein ideale Anschauungen auflöst, so verweilt sie auch im Himmel der Ideen, und die Geheimnisse der Götter schauend macht sie jene zugleich zu Mächten des Gemüths, und begleitet ihre Darstellung mit der Musik welche die von ihnen berührten Saiten des Herzens geben. Es sind Ideen die der

Dichter schaut, nicht Abstractionen des trennenden Verstandes, sondern ewige Lebenskeime und Musterbilder der Dinge, schöpferische Mächte des Daseins, wie sie als Mittel- und Brennpunkte der Erscheinungswelt, als naturgestaltende Gottesgedanken vor der Phantasie stehen. So sind sie an sich poetisch; aber sie werden hier nicht um ihrer selbst willen wie im Epos, sondern so ausgesprochen wie sie aus einer individuellen Gemüthslage geboren werden, wie sie eine besondere Gemüthsstimmung erregen; der Gedanke des Zweifels erscheint zugleich als ein schmerzvolles Ringen, die gewonnene Wahrheit als eine Beseligung der Seele. Schiller redet in der „Resignation" von der Kluft zwischen Himmel und Erde, zwischen Glauben und Genuß, zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden, wie ihm dies in eigener Lebenserfahrung zum tiefen Seelenschmerz geworden; er ringt sich im „Ideal und Leben" aus diesen Gegensätzen zur Anschauung der Schönheit empor, in der Ewiges und Zeitliches sich versöhnt, Sinnliches und Geistiges zu einem Idealbilde verschmilzt, in deren Lande die Göttin der Jugend dem irdischen Helden den Becher der Unsterblichkeit reicht. Und in der Freude dieses Friedens singt er im „Glück" einen Triumphgesang von der Wirklichkeit des Schönen, wie es als eine freie Offenbarung göttlicher Gnade und Herrlichkeit die reine Blüte der Natur darstellt. Der Dichter folgt ganz dem lyrischen Schwung seiner Empfindungen, er veranschaulicht sie hier durch einen Anklang an die olympischen Spiele, dort durch die Mythe von Herakles, hier durch ein Wort Cäsar's, dort durch ein Bild des Achilleus, aber um den Gedanken des Seins dieser Helden und damit den Gedanken des Gedichts zu entschleiern. So steht er da in der Siegeskraft des Genius, und es gilt von ihm so voll und ganz wie von irgend Einem was er selbst in den Weltaltern vom Sänger singt:

Ihm gaben die Götter das reine Gemüth,
Drin die Welt sich, die ewige, spiegelt,
Er hat alles gesehn was auf Erden geschieht
Und was uns die Zukunft versiegelt.
Er saß in der Götter urältestem Rath,
Und behorchte der Dinge geheimste Saat.

Und wie der erfindende Sohn des Zeus
Auf des Schildes einfachem Runde
Die Erde, das Meer und den Sternenkreis
Gebildet mit göttlicher Kunde,

So drückt er ein Bild des unendlichen All
In des Augenblicks flüchtig verrauschenden Schall.

Die Hymne des Stoikers Kleanth, viele Ghaselen Dschelaleddin Rumi's, das Schicksal von Hölderlin, Lamartine's Meditationen und Harmonien gehören in dieses Gebiet. Auch Goethe war darin thätig, und zwar so daß er in trefflicher Weise die allgemeinen Ideen individualisirte und als Herzensgefühl darstellte, in den Grenzen der Menschheit das Gefühl der Abhängigkeit vom Unendlichen, diesen Grund der Religion, als sein eigenes, die Ideen der Freiheit und Selbstkraft des Geistes als das Pathos des Prometheus, die zu Gott emporführende Liebe als Ganymed's Seelenjubel. Das Minnelied Geibel's spricht ebenfalls das allgemeine Wesen der Liebe, die ewige Geschichte des Herzens aus, durchweht vom Hauche der Anmuth und reich an blühenden Bildern, wie sie das geschilderte Gefühl verlangt und vor die Seele ruft. Mein Erbauungsbuch für Denkende (Gott, Gemüth und Welt) hat eine Reihe solcher Dichtungen aus verschiedenen Nationen und Zeitaltern zum poetischen Ausdruck einer philosophischen Weltanschauung zusammengestellt.

3. Die Lyrik in der Geschichte.

Die älteste, in ägyptischen Hieroglyphen uns erhaltene Lyrik ist religiöser Art, einfache Gebete mit preisender Bezeichnung der göttlichen Wesenheit; die Form des Parallelismus ist erkennbar. Ganz ähnlich sind die Reste babylonischer oder assyrischer Psalmen. So singt der Aegypter Tapherumnes:

Sei gnädig mir, du Gott der Morgensonne,
Du Gott der Abendsonne, Herr der beiden Welten;
Du Gott der einzig und in Wahrheit lebt!
Erschaffen hast du alles was da ist,
Die Wesen alle, Thier sowol als Mensch;
Im Sonnenauge offenbarst du dich.
Du Herr der Anmuth, Liebenswerthester,
Der Leben ausstrahlt allen Menschenkindern!
Ich rühme dich, wenn abendlich es dämmert,
Wenn friedvoll du zu neuem Leben stirbst;
Du scheidest unter Lobgesang im Meer,
Und deine Barke nimmt dich jubelnd auf.

Der heidnische Semite betet:

Die Missethaten, die ich begangen, wende zur Gnade,
Die Sünden, die ich gethan, entführe mit dem Wind.

Die Hebräer haben im Dienste des einen geistigen Gottes die religiöse Lyrik am großartigsten im Alterthum ausgebildet und sind dadurch einflußreich, ja maßgebend für die Culturvölker der neuern Zeit geworden. Während 800 Jahren ist das Beste zu einem Gesangbuch gesammelt worden. Vom einfachen kurzen Empfindungslaut bis zu denkender Betrachtung, von frischer Naturpoesie bis zur Künstelei, welche die Verse nacheinander mit den aufeinander folgenden Buchstaben des Alphabets beginnt, zeigt uns der Psalter die Innigkeit des frommen Sinnes im Preise Gottes, der alles schafft, hält und trägt, im Sündenschmerz, in der Freude der Versöhnung, in der Erhebung des Gemüths über das Irdische in das Ewige. Die altchristliche Hymnik hat den Schwung und die Herzensgewalt wie die Gedankenfülle der Psalmen nicht erreicht; erst im Mittelalter und vornehmlich in der Reformationszeit hat das Christenthum ähnliche Gesänge hervorgebracht; ohne die Form zu wiederholen ward nach Luther's Vorgang gern an den Inhalt angeknüpft, um in den Reimstrophen vaterländischer Dichtung mit den alten Hebräern zu wetteifern. England und Frankreich haben sich im protestantischen Gemeindegesang selbst noch enger an die Hebräer angeschlossen.

Die Veden geben uns auch für Jahrhunderte ein lyrisches Bild des alten Indiens. Die Form ist strophisch, drei achtsilbige, vier zehn- oder elfsilbige Verse, die am Ende iambisch ausklingen, am Anfang rhythmisch ungebunden sind, bilden kleine Ganze. Bei der Menge der Lieder fehlt es nicht an Wiederholungen, und im Preis, in der Anrufung der Götter werden dieselben Töne oft angeschlagen; aber es erquickt auch eine naive Frische des Naturgefühls, und wir schauen noch in das Werden der Mythologie hinein, wenn einzelne Bilder sich zu Gestalten verfesten. Lieblich und zart wird die Morgenröthe begrüßt und gefeiert, kriegerischer Muth wendet sich an Indra mit dem Lob seiner Thaten, vornehmlich aber in den Gesängen an Varuna, den allschauenden Himmelsgott, offenbart sich das tiefere Gefühl, wenn der Sänger seine Sünde bekennt, und um Gnade bittet, damit der Strick von Hals und Fuß hinweggenommen werde, oder wenn der Sänger den Allmächtigen preist, welcher der Sonne die Bahn

anweist, die Erde wie einen Teppich ausbreitet, Muth den Rossen, Milch den Kühen und Verstand den Menschen einflößt. Die Gnade Gottes ist das Schiff das uns durch die Wogen der Zeit dahinträgt und auf dem die Seele in den Himmel gelangen wird. Intensiver, glühender ist die hebräische Poesie, die lyrische Concentration waltet vor, während die indische sich mehr ausbreitet und in mannichfaltigen Wendungen und Bildern sich ergeht; in der Fülle der Götter aber sehen tiefsinnige Gemüther nur die Offenbarungsweise des Einen, der mit vielen Namen angerufen wird. Heilsames lasse er uns sehen und hören, mit gesunden Gliedern das Leben genießen das er verleiht.

Noch vortheilhafter hebt sich die uns im Hohen Lied erhaltene Liebeslyrik der Hebräer vor der indischen in der Kunstdichtung ab. Weltentsagend im Einen, Göttlichen zu leben oder der üppigsten Sinnenlust froh zu sein, dieser Gegensatz zieht sich durch das spätere Inderthum; es gelingt nicht die Triebe zu ethisiren, die Wollust der leiblichen Hingabe durch Seelenvereinigung zu weihen; die Lippen werden wund gebissen, die Nägelmale des Mannes in die Frauenbrust gedrückt, und bis zur Erschöpfung wird fortgeschwelgt. Deß gedenkt auch der zum Richtplatz Wandelnde, weil er mit der Königstochter der Minne gepflogen, danach sehnt sich der Liebende oder die Geliebte im Wolkenboten des Kalidasa, im zerbrochenen Krug. Krishna, der Gott Vishnu als Hirt, wird in der Gitagovinda von der Hirtin Radha zum Lagergenossen gewünscht; dann wirbt er schmachtend um sie; ihre endliche Vereinigung wird gefeiert, alles im künstlichsten Formenspiel und Reimgeklingel; die thierisch brünstige Glut ward von den Theologen ebenso auf die mystische Einigung des Gemüths mit Gott gedeutet wie Salomon's Begehren nach der schönen Sulamith, die er dem Hirtengeliebten entreißen und in seinem Harem haben möchte, mit der Liebe Christi zu seiner Gemeinde. In holden Naturlauten, leidenschaftliche Sinnlichkeit und reine Sittlichkeit untrennbar verschmelzend, ergießt sich das Herz der Liebenden, die trotz der Lockung des Königs einander die Treue bewahren. „Wo find' ich ihn den meine Seele liebt?“ diese Frage beantwortet das Gedicht. Alles auf den Geliebten, die Geliebte zu beziehen, sie in allem zu finden, das Naturleben, vor allem die Pflanzenwelt zum Symbol der Liebe zu verwerthen, das ist Indern und Hebräern gemeinsam; sie sind darin reicher als die Minnesänger, sie gemahnen an Goethe, namentlich wenn wir die kleinen indischen

Volkslieder heranziehen, in welchen Naturbild und Seelenstimmung sich verweben, und zwar ohne die Pedanterie der Chinesen, die stets von der Erscheinung anheben um dann den Gegenstand zum Symbol oder zum Gegensatz des Gemüthlebens zu stempeln. Die Chinesen bewegen sich am liebsten im Kreise des Hauses, die Poesie des Familienlebens ist das Erquicklichste im Schiking.

Zu dieser Lyrik der Empfindung gesellt sich eine Lyrik der Anschauung edelster Art, die sich zu den höchsten Ideen emporschwingt, bei den Propheten der Hebräer. Mag uns Joel die Heuschrecken schildern, die das Land verwüsten, oder Jesaias die Assyrer, die mit Rossen und Streitwagen dem Volk den Untergang drohen, oder Jeremias über die Noth des Lebens klagen, stets wird die Wirklichkeit mit energischen Zügen bezeichnet, aber nirgends in breiter Schilderung beschrieben, davor behütet die Seher ihre rastlos bewegte Phantasie, die vielmehr von einem Bilde zu leicht in ein anderes übergeht, wie wir früher sahen; was geschildert wird ist selber Handlung und fortschreitendes Leben, und sein Empfindungsgehalt, seine Wirkung auf das Gemüth wird uns zum Bewußtsein gebracht. Die Propheten deuten dem Einzelnen wie dem Volk sein Geschick, sie zeigen das Walten Gottes in der Geschichte, sie betrachten die Welt, die Ereignisse im Lichte der Idee, sie erheben das Volksgemüth vom Aeußern zum Innerlichen, von den Brandopfern zum Gehorsam, zur Läuterung der Seele, vom äußern Gesetz, dem in steinerne Tafeln eingegrabenen, zum Sittengebot das uns ins Herz geschrieben ist, und weisen im Elend der Gegenwart auf eine schönere Zukunft, auf einen Retter und Heiland hin, deß Bild immer vergeistigter wird, bis der Friedensfürst durch sein opferfreudiges Leiden für das Volk die Gemüther rührt, die Liebe entzündet und zur Versöhnung mit Gott führt. Religiöse, patriotische, dichterische Begeisterung sind ineinander verwoben, das Priesteramt der Poesie gegenüber einer schalen Versemacherei zur Unterhaltung, zum Zeitvertreib kommt hier zu jener classischen Erscheinung, kraft welcher wir einem Aeschylos oder Pindar, einem Dante oder Shakespeare und Milton, einem Goethe oder Schiller für ihre tiefsten und weihevollsten Schöpfungen den Ehrennamen des Prophetenthums verleihen. An formaler Vollendung bleiben die Hebräer hinter den Hellenen und den durch diese Gebildeten zurück, aber an intensiver Gewalt des Ausdrucks und an sittlichem Gehalt stehen sie

ihnen nicht nach. Mächtiger ergreifend kann niemand anheben als Jesaias:

Höret, o Himmel, und merk' auf, o Erde!
Denn der Ewige redet:
Kinder hab' ich großgezogen und emporgebracht,
Aber sie sind von mir abgefallen.
Ein Ochse kennt seinen Herrn und ein Esel die Krippe des Herrn,
Aber Israel weiß nichts, mein Volk versteht nichts.
Verlassen haben sie den Ewigen, Abtrünnige sind sie,
Das ganze Haupt ist krank, das ganze Herz ist siech,
Nichts Heiles an ihm vom Scheitel bis zur Fußsohle.
Eure Fluren werden veröden, eure Städte eingeäschert liegen,
Eine Wüste wird's wie nach einem Wolkenbruch;
Nichts wird von Zion übrigbleiben wie Schutt der Verheerung,
Wie ein Sonnendach im Weinberg, eine Nachthütte im Gartenfeld.
Hätte sich der Ewige nicht einigen Nachwuchs aufgespart,
Wir würden Sodom gleichen und Gomorrha.

Höret nun des Ewigen Wort, ihr Häupter von Sodom,
Vernimm Gottes Lehre, du Volk von Gomorrha!

Wie das den Juden in Folge ihres Abfalls von Gott drohende Unheil dem Seher den Untergang dieser Städte ins Gedächtniß ruft, da stehen ihm die Juden sofort als Bürger derselben vor Augen. „Dieser Uebergang von der Vergleichung des Unglücks zur Gleichstellung der Sündhaftigkeit Judäas und Sodoms ist mir immer von einer so erschütternden Kraft erschienen daß ich zweifle ob in der sämmtlichen rhetorischen Literatur sich eine ebenso ergreifende Stelle findet.“ So Steinthal. Aber nicht blos dies Formale ist bewundernswerth, auch der Gehalt des Folgenden ist es, die Abkehr vom äußerlichen Gottesdienst zur Reinheit der Gesinnung.

Was soll mir die Menge eurer Schlachtopfer?
Ich bin satt des Fettes von Mastkälbern,
Des Blutes der Lämmer, der verbrannten Widder;
Euer Rauchwerk ist mir ein Greuel, euren Festen ist meine Seele Feind,
Eure Jubelfeiern und Gelage sind mir verhaßt,
Sind mir zur Last, und ich bin des Tragens müde.
Wann ihr eure Hände aufhebt, wende ich meine Augen ab,
Ob ihr des Betens viel macht, höre ich euch doch nicht:
Eure Hände sind voll Blut!
Waschet, reiniget euch, laßt ab vom Uebelthun,
Schafft eure schuldvollen Gedanken hinweg vor meinem Antlitz,
Lernt Gutes thun, trachtet nach Recht,

Reicht dem Unterdrückten die Hand,
Führet der Witwen Sache, schützt die Waisen,
Dann kommt mich anzurufen,
Und wenn eure Sünden dem Scharlach glichen, sollen sie wie Schnee leuchten,
Und wenn sie wie Purpur glühten, sollen sie weiß wie Wolle werden!

Im Gegensatz zu der semitischen Lyrik hat die arische bei den Griechen das formale Princip herrschen lassen. Die Griechen theilen selbst ihre Lyrik nach den Versmaßen ein, welche sie sinnvoll gestalten und in ihrer Wohlordnung streng und rein innehalten. Wie die Plastik ihr Ziel in der Leibesschönheit findet, welche das Seelische voll und klar zur Erscheinung bringt, so offenbart der auf Anschauung gestellte Geist sich auch hier. Die Innerlichkeit des Gemüths mit ihrem Ahnen und Sehnen, mit ihrem Sinnen und Streben vertieft sich noch nicht so in die eigene Unendlichkeit und originale Eigenthümlichkeit mit ihren Wundern, Wehen und Wonnen, wie dies im Germanenthum geschieht, sondern sie spiegelt die Eindrücke der Außenwelt wieder oder veranschaulicht ihr Fühlen und Denken in Bildern der Natur und Geschichte; und sie entwickelt sich nicht blos im Zusammenhang mit der Musik, sondern auch mit dem Tanz, indem der Rhythmus des erregten Gemüths sich sowol in dem der Töne wie der körperlichen Bewegung ausspricht und so zur Augenweide wird. Hören wir die Strophe eines Sophokleischen oder eines Pindarischen Gesangs, so werden wir wol einen Gesammteindruck ihres Maßes, ihres rhythmischen Ganges gewinnen und auch einzelne besonders charakteristische Gebilde behalten, aber auch der Geübte wird nicht das Ganze in der Erinnerung tragen, daß er es sofort in der Gegenstrophe wiedererkennt, wie in einer Sapphischen oder Alkäischen Ode; dazu mußte auch den Griechen die begleitende Melodie und der ausführende Chor kommen, der in der Eigenthümlichkeit seines Einherschreitens, seiner Tanzgeberden, seiner Mimik dem Auge das sichtbar machte was die Musik dem Gefühl und was die Worte der Vorstellung boten. Echt hellenisch hat Plutarch bemerkt daß man des Simonides bekannten Ausspruch, welcher die Poesie eine redende Malerei genannt, auch auf die Orchestik beziehen, und die Poesie eine redende Tanzkunst, diese eine schweigende Poesie nennen könne. Das kann füglich nur da geschehen wo das Princip formeller Darstellung und sinnlicher Schönheit den rein geistigen Gehalt der Kunst überwiegt.

Der Mensch beginnt mit dem Leben in der Außenwelt und der Volksgeist waltet im Fühlen und Denken, im Thun und Bilden der Einzelnen; dem entspricht die epische Poesie, welche darum in der organischen Entwickelung der Dichtkunst zuerst zur Blüte kommt. Dann tritt der Mensch der Natur wie der Autorität gegenüber, er kehrt bei sich selber ein und stellt sich auf sich selbst, er wird sich seiner Innerlichkeit und Eigenthümlichkeit bewußt, und spricht nun diese selbst in der Lyrik aus. Wir können bei den Griechen die Stufen ihrer normalen Entwickelung verfolgen. Wie bei den Doriern der Staat dem Individuum übergeordnet bleibt, so ist der Gesang Stimme des Ganzen, Chorlyrik, Stimme des religiösen und politischen Volksgemüths; der ernsten Melodie schließen einfache Worte sich an, und sie heißt geradezu Nomos, Gesetz. Die Ionier gaben der Individualität freiern Spielraum, und hier konnte die Persönlichkeit sich, ihr subjectives Wesen aussprechen, konnte ein freier Geist seine Herrschaft über Stoff und Form erringen und erweisen. Die Lyrik wächst aus dem Epos hervor, wenn der Dichter an die Schilderung der Wirklichkeit den Ausdruck ihres Eindrucks auf seine Seele oder seine Betrachtung knüpft. Demgemäß gesellt sich dem Hexameter, dem Verse der Anschauung, der rastlos dem Strom der Geschichte folgt, ein Vers der Zurückwendung auf sich selbst, des Sinnens, der nach Ruhe in der Bewegung sucht, und sie im Pentameter findet, der die erste durch eine männliche Cäsur begrenzte Hälfte des Hexameters noch einmal erklingen läßt, und die beiden Senkungen oder Silben, die er auf diese Weise verliert, durch ein Ausruhen auf der Länge oder durch eine Pause ersetzt, statt in der Mitte einen neuen Aufschwung zu nehmen und am Ende weiter verlangend auszutönen. Der regelmäßige Wechsel beider Verse bildet die kleine strophische Gruppe des Distichons, epische Anschauung durch den Hexameter, ihren Nachhall im Gemüth durch den Pentameter bezeichnend. Schiller hat das feinsinnig bemerkt; er sagt vom Hexameter:

Schwindelnd trägt er dich fort auf rastlos stürmenden Wogen,
Hinter dir siehst du, du siehst vor dir nur Himmel und Meer.

Dann vom Distichon:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Im Kunstbuch (II, 116, 3. Aufl.) habe ich bereits darüber gesagt: „Dies Metrum ist die naturgemäße Kunstform für denjenigen Inhalt welcher die bilderreiche Darstellung der Außenwelt auf das Innere bezieht und sie mit der Resonanz des Herzens oder der Betrachtung des Geistes begleitet; es bezeichnet so recht den Uebergang aus dem Epos zur Lyrik; es ist noch nicht der Ausdruck des Geistes der von ihm selbst aus die Dinge bemeistert, oder des Gemüths das sich in sich selbst versenkt und das eigene Empfinden genießt; es tönt in ihm die melodische Stimme der Seele die von der Wirklichkeit erfüllt und ergriffen wird und mit ihr sich zu versöhnen strebt.“ Elegie nennen die Griechen jedes in diesem Versmaß ausgeführte Gedicht. Die Todtenklage mochte das Erste gewesen sein; bald trugen die Sänger auch bei andern Anlässen ihr Fürchten und Hoffen vor und knüpften ihre Mahnungen daran, mochten sie zum Krieg oder Frieden auffordern; nicht mehr der kurz abgebrochene Klang der Kithar, sondern der weit und weich austönende der Flöte begleitete das Wort. Kallinos, Tyrtäus forderten zum Kampf, Solon zu gesetzlichem Leben auf; Mimnermos sang vom Reiz des Frühlings und der Jugend mit leiser Klage daß sie rasch dahinwelken. Simonides sang in Elegien die Todtenklage für die gefallenen Marathonstreiter wie den Preis der Siege Kimon's.

Der volle Durchbruch der Subjectivität vollzog sich in Archilochos, den die Alten bereits nebst Sophokles dem Homer gesellt. In den Kampf und Zwiespalt des Daseins hineingestellt entzweite er sich mit Sitte und Gesetz und bereitete sich selbst mancherlei Drangsal, bis seine Dichtergröße den Sieg davontrug. Ein antiker Betrand de Born rühmt er sich des Doppeldienstes des Ares und der Musen. Seine Liebe, seinen Haß sprach er in vorandringenden Jamben aus, für ernste Betrachtung stempelte er die trochäischen Reihen mit männlichem Abschluß, oder er ließ Verse daktylisch rascher beginnen und langsamer trochäisch enden.

Nun entfaltete sich die lyrische Kunst zu einer reichen Blüte, in welcher aber der einfache Gefühlserguß, die melodische Entwickelung einer Seelenstimmung hinter der Freude an Bild und Betrachtung zurücksteht, wenn bald mythische Gestalten der Vorwelt eingeführt, bald die Bebungen des Herzens mit weisen Sprüchen beschwichtigt werden; in solch epischen, gnomischen Zuthaten liegt die Stärke und der Glanz der griechischen Lyrik, indem sie dieselben bald mit Empfindung durchtränkt, bald das Bild

zum Symbol des Gefühls macht oder seinen ethischen Gehalt, seinen Werth für das Gemüth offenbart. Die Musik bildet eine Melodie, wenn sie einen Stimmungsverlauf in seinem Anschwellen und Nachlassen im Rhythmus und Tonwechsel zu einem in sich geschlossenen Ganzen werden läßt. Dies ist dann das Allgemeine, welches den mannichfaltigen Ausführungen zu Grunde liegt, welche die Poesie der Idee geben kann, — gleichsam die gemeinsame Buchstabenformel für viele Zifferrechnungen. Aber die mannichfachen Wendungen der Rede schließen alle dem ursprünglichen Maße sich an, sie wiederholen es, indem sie es mit neuen Gedanken erfüllen, und so ergibt sich die strophische Gliederung der Gedichte. Wie hier die Dreigliedrigkeit waltet, wie ein Erstes im Zweiten wiederholt wird, während ein Drittes abschließt, das habe ich bereits früher erörtert. Nun wird sowol der volksthümliche Chorgesang wie die individuelle Lyrik künstlerisch ausgebildet; aber was dort zu Strophe, Antistrophe und Abgesang sich breiter auseinanderlegt, das ist hier im Bau der einen Strophe in kleinerm Maße da. Ist der Dichter Träger des Gemeindebewußtseins, spricht er aus was die Sache aller ist, dann ist der Chorgesang am Ort; seine individuellen Erlebnisse, seine besondern Gefühle gibt er im Einzelgesange kund. Dieser war die Stärke der Aeolier, die Dorier fanden in Stesichoros und Arion die Pfleger der Chöre, welche den Preis der Götter, der Helden in begeisterter Empfindung in prachtvollen Bildern von deren Thun und Leiden verkündeten. Sappho dagegen sang mit ergreifender Herzensgewalt der Liebe Sehnen, Leid und Lust, Alkäos die Freude des Weins und des Kampfs in Weisen, die ja bis heute auch für uns ihren Zauber bewahrt haben. Ibikus und Anakreon sangen von Wein und Liebe auch in Chorweisen, jener schmerzlicher, dieser heiterer. An seinen Namen haben sich dann die zierlich tändelnden, individualitätslosen Liedchen geknüpft, in denen bei den Alexandrinern die griechische Lyrik verhallte, glückliche Einfälle in sinniger oder launiger Wendung der Rede, mehr Spiel der Einbildungskraft als Sache des Herzens, in den Nachahmungen der Anakreontiker zu Gleim's Zeit selten erreicht. War Simonides eine Dichterpersönlichkeit die sich der mannichfachen Formen bediente, welche die Frühern gefunden, so einte Pindar das Wesen beider Zweige der Lyrik in der Art daß er den Chor zum Organ seiner großen Seele machte und sich in seiner Eigenthümlichkeit zum Repräsentanten des Nationalgeistes ausbildete.

Wenn Homer hinter seinem Werk verschwindet, so ist Pindar's Subjectivität die stets hervortretende Seele seiner Werke, der Quell und Mittelpunkt seiner Darstellung. Während der jugendliche Sinn im Epos der Erscheinungswelt sich als solcher erfreut, wendet der Lyriker jetzt sich ins eigene Innere um Gesetz und Maß der Dinge zu finden, und die schöne Sinnlichkeit der Sagen wird vergeistigt zum Symbol sittlicher Wahrheiten. Den Siegern in den Nationalspielen beut er seines Geistes süße Frucht, den Nektar des Gesangs, —

Wie wenn ein Mann die Schale aus reichspendender Hand,
Während sie vom Thau der Rebe schäumend rauscht,
Dem jugendlichen Bräutigam zutrinkend reicht als gastliche Gabe,
Des Reichthums goldne Krone, des Mahles lieblichen Schmuck,
Und den Eidam ehrend stellt er vor den versammelten Freunden
Als beneidenswerth ihn dar um die selige Liebe der Ehe.

Seine Preisgesänge sind Gelegenheitsgedichte: sie gehen vom Thatsächlichen und Individuellen aus, aber sie geben ihm die Weihe des Allgemeinen, sie erheben es in das Licht der Ewigkeit. Im Zusammenhang mit dem Leben des Siegers erscheint der Sieg bald mehr als Glück und Gnade der Götter, bald mehr als das Werk persönlicher Tüchtigkeit, und daran knüpft sich die Mahnung zur Mäßigung, zu frommer Gesinnung. Er verweist auf die sittliche Weltordnung, er wird dem Gefeierten ein Schicksalsdeuter, ein vor- und rückwärts gewandter Prophet. Und wie die Griechen in ihrer Heldensage das Vor- und Urbild des gegenwärtigen Daseins, des täglichen Lebens hatten und wie die bildenden Künstler jene in solchem Sinn verwertheten, so zieht Pindar bald die Stammheroen, bald andere Mythen heran, wie zur Weissagung oder zur Mahnung, zum Muster des Siegers; aber er erzählt sie nicht mit ruhiger Stetigkeit, sondern dem Flug der Vorstellungen folgend hebt er nur das hervor was seinem Zweck dient, auf dieses den vollen Glanz seiner Poesie ausstrahlend. Die Einheit der Idee, die Einheit der Stimmung in den bald schwungvoll mächtigen, bald zierlich leichter dahinschwebenden Rhythmen mit den prachtvollern oder lieblichern Bildern, den tiefsinnig ernsten oder heitern Gedanken zeigt ihn als großen planvoll arbeitenden Künstler, der zum Sonnenhügel Kronions wandelt, würdig den Siegern gesellt durch des Gesanges Weisheit. Das Herrliche überschauend was er erlebt und besungen spricht er das ernste Wort:

Was sind wir Kinder des Tages, was nicht? Des Schattens Traum
Sind Menschen. Aber erscheint gottgesandt ein Lichtstrahl,
Hell dann leuchtet der Tag dem Mann,
Blüht in Wonne das Leben.

Die römische Kunstlyrik ist ein Nachhall der griechischen; sie wetteifert in gelehrten Anspielungen und zierlichen Wendungen mit den Alexandrinern: ein Poetlein entschuldigt das Ausbleiben eines Liebeslieds damit daß er auf dem Lande sei und keine Bücher bei sich habe, und ein wirklicher Poet, Catull, erinnert sich in der rührenden Klage um den Tod seines zu Troia verstorbenen Bruders an eine Griechin, die ihren Gemahl im Kampf um diese Stadt verloren, und die Tiefe ihrer schmerzreichen Liebessehnsucht mit der Tiefe des Abzugscanals vergleicht, den Herakles in den Sumpf gegraben als er die stymphalischen Vögel erlegte. Indeß Catull ward durch erlebte Leidenschaft aus dem Spiel mit gemachten Empfindungen herausgerissen, und groß im Kleinen gibt er in echten Gelegenheitsgedichten mannichfachen Stimmungen und Erfahrungen einer freien Seele in Liebe und Haß, in Ernst und Spott einen frischen und treffenden Ausdruck in scharf geschliffener Form nach griechischer Weise. Nicht der Drang des Gemüths, sondern die verständige Erwägung daß hier noch ein Kranz zu verdienen sei, trieb den Horaz sich von der Satire zur Nachbildung der äolischen Lyrik zu wenden, doch ohne Innigkeit unmittelbaren Gefühlsausdrucks wie ohne Kühnheit des Gedankenschwungs hat er eine Sappho so wenig wie einen Pindar erreicht, nach eigenem Bekenntniß wie die Biene ihren Honig aus verschiedenen Blumen zusammentragend und nicht ohne Mühe Feines bildend; aber geschmackvoll, ohne Ueberschwänglichkeit, nie gemein, klar in Form und Inhalt, geistreich und geschmeidig, und voll jenes Vaterlandsgefühls, das im Säculargesang auf Roms Gründung in dem Wunsch gipfelt:

Holder Sonnengott, der auf lichtem Wagen
Bringt und nimmt den Tag, und derselbe stets und
Stets doch neu erscheinet, o mögst du nimmer
Größres denn Rom schaun!

Das Rührende und Reizende kennzeichnet die Elegiker, die nach Mimnermos' Vorgang die Poesie aus dem öffentlichen Leben in das Herz und seine Geschichte zurückzogen, sodaß Goethe sie in seinen römischen Elegien als Amor's Triumvirn feiert, Properz, Tibull,

Ovid. Männlicher, energischer als der weiblich weiche Tibull ist der feurige Properz, während die Ahnung frühen Todes beiden den heitern Lebensgenuß überschattet:

Wie vom welkenden Kranz die Rosenblätter gefallen,
Die auf blinkendem Wein schwimmen im Becher du siehst,
So kann uns, die Großes wir jetzt als Liebende hoffen,
Schon in des Todes Gemach schließen der morgende Tag.

Voll und klar sprechen die Dichter ihre Empfindungen aus, veranschaulichen sie in Bildern, steigern sie durch mythische Scenen und Gestalten, und lenken leise wieder zum Erguß des Gefühls zurück. Ruhig und sanft fließen Tibull's Rhythmen dahin, Properz gemahnt in schwungvoller Kühnheit des Versbaus an Vergil's heroische Kraft, während Ovid im raschesten Tanz der Worte frivolen Sinnes von einem Gegenstand zum andern fliegt und in kurze Sätzchen auflöst was jene in kunstreichen Perioden zusammenfassen, sofern er nicht in langathmigen Klagen seinen Schmerz der Verbannung als wortreicher Rhetor vernehmen läßt. Ohne Seelenliebe, nur auf Sinnenlust erpicht, flattert er von einer Schönen zur andern, während jene der Einen Treue geloben und halten. Tibull singt:

Du bist Trost mir im Leid, ein Stern im Dunkel der Nächte,
Auch in der Einsamkeit hab' ich an dir eine Welt.

Doch auch Ovid wird durch das Lied geadelt, er richtet an seinem Dichterruhm sich auf, und schließt einen seiner Trauergesänge:

Ward Unsterbliches doch uns zu Theil: die Güter des Herzens,
Güter des Geistes bestehn einzig im Flusse der Zeit.
Wahrlich ich selbst, der Freunde, des Hauses beraubt und der Heimat,
Was da entreißbar war hab' ich verlieren gemußt.
Aber mir bleibt mein Geist, ein Quell des Trostes, der Freude,
Und kein Kaiser gebeut über das Herz in der Brust.
Jeder vermag mein Leben mit grausamem Erz zu zerstören,
Doch mein Nachruhm siegt über das Todesgeschick;
Ja man liest mein Lied so lang von den Hügeln den sieben
Ueber den Erdkreis stolz Roma die herrschende blickt.

Der Rhythmenplastik der Griechen und Römer stellten die Araber den musikalischen Reim als Band der Verse gegenüber; bei dem Reimreichthum ihrer Sprache ward es leicht ein und denselben Klang durch das ganze Gedicht ertönen zu lassen, und es ward Sitte daß die erste und zweite Zeile und dann alle ge-

raden in ihm ausklingen, die andern, ungeraden, aber reimlos bleiben — die Form des Ghasels. Von einfachen Naturlauten, die das wirkliche Leben in Leid und Lust, mit Huld oder Trutz in dichterische Form fassen, kam man zu größern Compositionen, von denen einige, wie die Moallakat, die in der Kaaba aufgehangenen preisgewinnenden Gesänge Taabatta Scharran's oder Suheir's, solchen Namen wirklich verdienen, indem eine Mannichfaltigkeit von Empfindungen und Bildern durch den Stoff selbst bedingt und von einer Idee zusammengehalten wird. Andere dagegen ergötzen sich an buntem Wechsel ohne Einheit. Wenn Amrilkais sich rühmt daß er die holde Oneisa im Bade überrascht habe, dieser Stunde und ihren Reizen die Schrecken einsamer Nächte unter hungrigen Wölfen gegenüber stellt, so ist das noch echt lyrisch; aber nun preist er sein Roß und schließt mit der Schilderung eines Gewitters; da fehlt das geistige Band. Die Wüstenpoesie der alten Zeit war den Arabern nach Muhammed etwas Aehnliches wie den Griechen ihre Mythen. Wie sie auch die Wissenschaft in Versen vortrugen, so wurden Staatsschriften in Reimen abgefaßt; die Welt ward zum Preis Gottes aufgerufen, Wein und Liebe gefeiert, besonders aber wurden die Herrscher in langen Lobgedichten mit übereinkömmlichen Phrasen angeschmeichelt. Solche längere in Ghaselenweise ausgeführten Gedichte heißen Kassiden. Da heißt es:

Nicht verfehlt sein Pfeil die Sterne, wenn sein Bogen danach zielt,
Dienstbar tritt die Erdengrenze vor ihn hin, wenn er befiehlt,
Seine Stirne leiht dem Tage allen Glanz in dem er blinkt,
Mit der Röthe seiner Wangen hat der Morgen sich geschminkt.

Wie die Baukunst so fand auch die Lyrik der Araber eine reizende Nachblüte in Südspanien; die Strenge der Composition tritt hinter den reichen Zierath holder Bilder und sinniger Gefühlsergüsse zurück, aber in diesen waltet in Freud und Leid wirkliche Empfindung. Die Araber erfuhren hier den Einfluß der provenzalischen Troubadourpoesie, wie andererseits ihre Klagelieder über den Verlust Granadas in den Romanzen der Spanier nachhallen, und wie der Musenhof von Kaiser Friedrich II. in Palermo, wo die arabische Bildung fortwirkte, die Wiege der italienischen Dichtkunst ward. In den volksthümlichen Liedern der Araber war es eine beliebte Form daß ein oder zwei Reime einer kurzen Eingangsstrophe an dem Schluß der folgenden längern Strophe

wiederklingen, oder daß zwei reimende Zeilen voranstehen, und ihr Reim am Schluß der folgenden Vierzeilen wiederkehrt. Ein arabisches Zadschal lautet:

Preis dem Schöpfer dieser Welt,
Der vernichtet und erhält!

Alle Erdenregionen
Schuf er und die sie bewohnen,
Hat den Stolz der Pharaonen
Und des Stamms Tamud gefällt.

Er der Ewige, Hocherlauchte,
Als sein Schöpfungsodem hauchte
Aus dem Rauch und Wasser tauchte
Erde da und Himmelszelt u. s. w.

Daran reiht Schack ein Sevillaner Bettlerliedchen:

Gebt, ihr Herrn, dem Schüler gebt,
Der mit Flehn die Hand erhebt!

Gebt von eurer reichen Habe
Gebt mir eine kleine Gabe,
Beten will ich armer Knabe
Dann auf daß ihr lange lebt.

Lohnen mög' euch Gott die Spende!
Oeffnet mild, ihr Herrn, die Hände,
Daß ihr einst an eurem Ende
Minder vor dem Tode bebt.

Genau in dieselbe Form aber hat Dante's Zeitgenosse Jacopo von Todi seine Weltentsagung eingekleidet:

Wer als Braut die Armuth freit
Lebt im Reich der Friedlichkeit.

Armuth geht auf sichern Wegen
Nicht ob Streit und Neid verlegen,
Fürchtet nichts der Diebe wegen,
Noch daß Regen netzt ihr Kleid.

Armuth hat ein ruhig Sterben,
Unbelästigt von den Erben,
Läßt die Welt sich mühn um Scherben
Und vererbt nicht Zwist noch Streit.

Hier stimmen Form und Inhalt überein, wenn die ersten Zeilen das Thema aussprechen, das nun in den folgenden Strophen aus=

geführt wird; diese sind in ihren verschiedenen Wendungen, Bildern und Gedanken mit eigenen Reimen ausgestattet, bleiben aber alle durch den gemeinsamen Schlußreim an das Ursprüngliche gebunden, sodaß die Einheit in der Mannichfaltigkeit empfunden wird.

Die Perser nahmen die Ghaselenform von den Arabern auf, und wir sehen auch hier wie der Stoff dieselbe sich anorganisirt, wenn sie das in Allem sich offenbarende Eine, Göttliche, oder die das ganze Leben beherrschende Liebe und Weinfreude besingen. Wie in Chakani's Juwelen der Geheimnisse der Edelstein der Wahrheit aus allen Hüllen hervorblitzen und durch seltsame Gleichnisse das Nachdenken angeregt werden soll, so wird nun mit wundersamen Bildern ein kühnes Spiel getrieben und in oftmals wiederkehrendem Reim eine Klangfreudigkeit kundgethan, die uns in traumseliges Behagen einwiegt, während derselbe Gedanke, dieselbe Empfindung immer von neuem auftaucht. Nicht nur daß derselbe Reim alle die Verspaare bindet die den gleichen Inhalt variiren, gern wird auch nach dem Reim ein sinnschweres Wort oder ein kurzer Satz refrainartig wiederholt. Die trunkene Seele blickt aus nach allem Holden und Herrlichen der Welt um die Geliebte damit zu schmücken, um das ewig Eine darin zu enthüllen, um alles Besondere zu einem Accord zusammenklingen zu lassen. So erkennt Dschelaleddin Rumi Gott in allen Dingen:

Ich sah empor und sah in allen Räumen Eines,
Hinab und sah in allen Wellenschäumen Eines.

Ich sah ins Herz, es war ein Meer, ein Raum der Welten
Voll tausend Träumen, ich sah in allen Träumen Eines.

Du bist das Erste, Letzte, Aeußre, Innre, Ganze,
Es strahlt dein Licht in allen Farbensäumen Eines.

Du schaust von Ostens Grenze bis zur Grenz' im Westen,
Dir blüht das Laub an allen grünen Bäumen Eines.

Der Herzen alles Lebens zwischen Erd' und Himmel
Anbetung dir zu schlagen soll nicht säumen Eines.

Oder er legt das Walten der Liebe dar:

Tritt an zum Tanz! Wir schweben in dem Reihn der Liebe,
Wir schweben in der Lust und in der Pein der Liebe.

Gib deinen Leib wie Gold in Liebesläutrungsschmerzen,
Denn Schlack ist Gold das nicht die Glut macht rein der Liebe.

Ich sage dir warum die Himmel immer kreisen:
Weil Gottes Thron sie füllt mit Wiederschein der Liebe.

Ich sage dir warum das Weltmeer schlägt die Wogen:
Es tanzt im Glanz vom Wiederschein der Liebe.

Ich sage dir warum die Morgenwinde blasen:
Frisch aufzublättern stets den Rosenhain der Liebe.

Ich sage dir warum die Nacht den Schleier umhängt:
Die Welt zu einem Brautzelt einzuweihn der Liebe.

Ich sage dir wie aus dem Thon der Mensch geformt ist:
Weil Gott dem Thone blies den Odem ein der Liebe.

Ich kann die Räthsel alle dir der Schöpfung sagen,
Denn aller Räthsel Lösung ist allein die Liebe.

Für Hafis steht auf jedem Blütenblatt geschrieben: Vernünftig ist wer sich dem Wein ergibt; denn im Wein ist Wahrheit, er entselbstet uns und läßt Gott in uns walten, er versenkt uns in ein Meer der Wonne, und im Rausche der Begeisterung geht das Licht der Offenbarung auf. Des Weins und der Liebe Genuß ist ein Symbol für der Seele Vereinigung mit Gott.

Lern', o Schüler, echte Gnose:
Siehe da der Busch der Rose
Brennet dir mit hellen Gluten
Wie der Feuerbusch des Mose,
Und aus ihm wie lieblich linde
Spricht zu dir der Herr, der Große!

Da alle Verspaare durch denselben Reim verknüpft werden, so bieten sich dem Dichter Worte von verschiedenster Bedeutung, und ziehen ebenso die Empfindungen und Vorstellungen sich nach, als sie von dieser erwählt werden. Die Bilder werden wie Perlen an Faden aufgereiht, ohne daß eine innere Nothwendigkeit den Fortgang beherrschte und wie in organischer Entfaltung eins aus den andern folgte. Die Stimmung mehr als die Ideenentwickelung gibt dem Lied seine Einheit. Wir meinen in ein Kaleidoskop zu blicken und ergötzen uns wie die symmetrischen Formen und Figuren wechseln so oft wir es schütteln, aus denselben bunten Steinchen immer neugebildet, immer reizend, aber ohne geordnete

Folge wie zufällig zusammengefügt. Es ist die Weise des Arabeskenzeichners, nicht des Malers in unserm Sinne; der Mangel einer Blüte bildender Kunst und ihrer Compositionsweise in der Darstellung organischer Gestalten wird uns auch hier fühlbar. Aber wir lauschen immer wieder den Klängen der Verse gleich dem Rauschen der blauen Meereswogen, die in immer frischen Wellenlinien an der Klippe sich brechen und sich mit weißem Schaum bekrönen. Als Rückert uns in seinem Dschelaleddin Rumi einen Wiederschein vom Lichte des Ostens gegeben, wandte Platen bei uns sich der Ghaselenform zu, und symbolisirte sie meisterhaft dichterisch:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her.
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst sie schwanke hin und her.
Es wurzelt ja so fest der Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her.

Die germanische Lyrik war ursprünglich stabreimend, wie sie in der nordischen Edda ausklang das hat die Jahrhunderte hindurch fortgelebt. Wildkühne Erhabenheit ist der Charakter des bedeutendsten ihrer Gesänge, der Völospa. Mögen dem Dichter immerhin christliche Ideen und die Sibyllenverse bekannt gewesen sein, vor den Augen einer heimischen heidnischen Seherin läßt er die Weltentwickelung vorüberziehen, vom Anfang bis zum Ende aller Dinge, bis zum Weltuntergang; die alten Götter zerschlagen einander selbst, und der Eine, der Starke von Oben der alles steuert, richtet in einer durch die Flammen verjüngten Welt ewige Satzungen friedsamer Ordnung ein. Keine ruhige Erzählung, auch in den Heldenliedern nicht; im Flug eilt die Phantasie vorwärts, und der Dichter verweilt dort wo seine Gestalten ihre Empfindungen aussprechen, oder wo sein Herzensantheil ihn an eine Situation fesselt.

Wie von den Kelten der Reim zu den Römern, zu den Romanen und Germanen kam, habe ich früher erwähnt. Die Kunstlyrik des Mittelalters nahm ihn auf. Sie war durch die Liebe geweckt. Das romantische Liebesideal beruht auf dem Gefühl persönlicher Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit, die ihre Ergänzung und Lebensvollendung wieder in Einer ihr wahlverwandten Natur findet, und diese Eine ganz und für immer fordert; der Individualismus wie die Gemüthsinnigkeit des Germanenthums und die ihm ureigene Frauenverehrung wirkten zusammen, es war

die Frühjugend des Volks, in welcher träumerisches Sehnen und Verlangen, das süße Denken an die Geliebte, das Werben, die Erhörung, die Wonne des Findens und Genießens zum Inhalt der Dichtung ward; die Herzen der Männer wurden gesänftigt, an Zucht und Sitte durch die Frauen gewöhnt; Minne hieß bei Walther von der Vogelweide aller Tugenden ein Hort; Pons von Capdueil sah in dem Glück der Liebe den Quell jedes andern Guts; für Guido Guinicelli war die Liebe eins mit Herzensadel. Das war die Lichtseite; die Schattenseite war daß die Provenzalen mit dem formalen Sinn der Romanen die persönliche Geschichte des Herzens in ein System brachten, daß der schmachtende Ritter als feignaire sich verstellen, seine Gefühle verbergen, dann als pregaire eine Bitte, ein Geständniß wagen soll, aufdaß er der Erhörte, entendeire, werde und als druz, Trauter, die höchste Gunst erlange. Es war die Schattenseite daß dies nicht zwischen Jüngling und Jungfrau vorging und zur Ehe führte, sondern der Minnedienst den Frauen galt, und daher häufig, wenn es mehr war wie ein Spiel der Einbildungskraft und eine Mode die man mitmachte, zum Ehebruch führte. Ja ein Geistlicher meinte daß Liebe und Ehe einander ausschlössen, indem die Ehe ihre Pflichten habe, die Liebe ein freies Gewähren sei, — als ob es keine freie Gesetzeserfüllung gäbe! Indem viele ohne Herzensdrang und dichterische Begeisterung mitmachten was in der ritterlichen Gesellschaft herkömmlich war und zum guten Ton gehörte, konnte es nicht fehlen daß neben echten weihevollen Gefühlsklängen auch viel Conventionelles in die Kunstlyrik kam, die von der Provence nach Spanien und Nordfrankreich, von hier über den Rhein nach Deutschland, mit dem Hof Friedrich's II. nach Sicilien und Italien kam. Da wandert mit ihr das Bild des Schwans, welcher singt wenn er sterben soll, das Bild der Liebesflamme, die das Herz läutert wie Gold das Feuer; da erwacht die Minne im Frühling beim Lied der Nachtigall und klagt mit der Turteltaube. Es sind so sehr dieselben Stoffe, dieselben Gesichtspunkte und Redeformen, daß Dietz einmal über die Troubadours äußerte: man könnte diese ganze Literatur als das Werk eines einzigen Dichters ansehen, nur in verschiedenen Stimmungen hervorgebracht. Schiller sprach in Bezug auf die Minnesänger vom Frühling der kommt, vom Sommer der geht, und von der Langeweile die bleibt. Milder urtheilt Jakob Grimm: „Von weitem meinen wir denselben Grundton zu vernehmen, treten wir aber

näher, so will keine Weise der andern gleich sein. Es strebt die eine sich noch einmal höher zu heben, die andere wieder herunter zu sinken und liebend sich zu mäßigen; was die eine wiederholt das spricht die andere nur halb aus. Diese Sänger haben sich selbst Nachtigallen genannt, und gewißlich konnte man auch durch kein Gleichniß als das des Vogelgesangs ihren überreichen nie zu erfassenden Ton treffender ausdrücken, in welchem jeden Augenblick die alten Schläge in immer neuer Modulation wiederkommen.“ Und wir fügen hinzu: die Lieder waren nicht fürs Lesen, sondern für den Gesang mit Begleitung des Saitenspiels und oft des Tanzes gedichtet; sie schlossen sich an alte Weisen an, wenn nicht der Dichter selbst oder ein befreundeter Musiker eine neue componirte. Da milderte die frische Lebendigkeit des Vortrags und die Melodie mit dem Fiedel- oder Lautenklang die Eintönigkeit der Gedanken und Worte in den bekannten Wendungen.

Von der Kunst des Findens und Erfindens (trobar, trouver) stammt der südfranzösische Name Trobador, der nordfranzösische Trouvere. Bei den Franzosen ist die Liebe mehr sinnlich oder mehr Spiel der Einbildungskraft, bei den Deutschen mehr Gemüthsstimmung; jenen ist die Poesie eine frohe Wissenschaft, diese sind träumerischer in Wonne der Wehmuth, frauenhafter, schüchterner als die eroberungslustigen Franzosen, die viel kecker ihre Persönlichkeit vordrängen und durch ihre Schicksale Novellenfiguren werden. Die Sirventesen der Franzosen (Dienstgedichte, im Dienst eines Mächtigen oder einer Sache), meist rügend und mahnend, von Ort zu Ort getragen durch wandernde Spielleute, ersetzten die Leitartikel unserer Zeitungen, und zeichnen sich durch Freimuth auch in kirchlichen Fragen aus; kürzer, mehr sinnend und berathend ist die deutsche Spruchdichtung, bald in einfachen Reimpaaren, bald in volltönenden Strophen. Minder bedeutend sind die Preislieder der Troubadours auf lebende oder todte Fürsten und Gönner; sie individualisiren zu wenig, fast noch weniger als die Lobgedichte auf Damen oder die orientalischen Schmeichelgesänge, wenn auch nicht so überschwänglich wie diese. Die Italiener schließen künstlerisch vollendend ab. Dante sang sein eigenes tiefes Gefühl, wußte aber Liebeslieder so doppelsinnig zu gestalten daß sie auch dem Vaterland oder der Philosophie gelten konnten. Petrarca schlug in politischen Canzonen wie im Sonett die reinsten Töne an, während der tiefsinnige Walther von der Vogelweide in seiner Dichtung uns den treuesten

Spiegel eines reichen deutschen Lebens gibt, und der feurige Bertram de Born des Schwertes und der Leyer in gleicher Weise sich rühmen konnte.

Die Lieder sind strophisch gegliedert; in Frankreich und Italien ist oft noch ein Nachhall, ein Geleit (coda) angehängt, ein Epilog, in welchem die letzten Reime der Strophe nachhallen; darin nennt der Dichter seinen Namen, redet sein Gedicht oder den Boten an, welcher es überbringen soll, und preist den Gönner oder die Geliebte. Die Strophe selbst ist dreigliederig; sie besteht aus zwei Theilen, von denen einer den andern in gleichem Versmaß wiederholt, beide sind durch die Reime aneinander gebunden. Dann folgt ein dritter Theil, ein Abgesang, der ohne Wiederholung für sich allein steht. Die Provenzalen lieben es dieselben Reime wie in den ersten Theilen auch hier weiterzuführen, oder auch einen und denselben Reim durch das ganze Gedicht erklingen zu lassen, während zwischen ihm in den andern Strophen andere Reime angewandt werden. Die Deutschen lieben dafür den Wechsel längerer oder kürzerer Zeilen nach bestimmter Regel in den einzelnen Strophen. Oft sind die ersten Theile nur aus je zwei Versen gebildet; der dritte Theil ist dann gewöhnlich umfangreicher. Die Italiener haben ihre Canzonenform so festgestellt daß zuerst drei Verse ihr Gegenbild und ihr Reimecho in drei andern finden, und der Schluß, bald kürzer bald reicher entfaltet, sich so anfügt daß sein erster Vers, der den weitergehenden Gedanken anhebt, durch seinen Reim auf den Endreim des zweiten Theils sich zurückbezieht und an diesen gebunden ist, aber keinen entsprechenden Wiederhall im Fortgang des Gedichtes findet, wo neue Reime eintreten, — ein reizender Widerspruch und zugleich seine Lösung in Form und Inhalt, gleichsam ein Septimenaccord in der Mitte der Strophe; der dritte Theil hängt sich in die ersten ein, aber um dann seine eigenen Wege zu wandeln; der Vers blickt der Form nach zurück, während der Gedanke sich weiter bewegt.

Bertram de Born bildet folgende Strophe:

Mich freut es, wenn die Plänkler nahn
Und furchtsam Mensch und Heerde weicht;
Mich freuts, wenn sich auf ihrer Bahn
Ein rauschend Heer von Kriegern zeigt.
Es ist mir Augenweide,
Wenn man ein festes Schloß bezwingt,
Und wenn die Mauer kracht und springt,
Und wenn ich auf der Heide

Ein Heer von Gräben seh' umringt,
Um die sich starkes Pfahlwerk schlingt.

Walther von der Vogelweide:

Unter der Linden
  Auf der Haide,
  Wo ich mit meinem Friedel saß,
Da möget ihr finden
  Wie wir beide
  Die Blumen brachen und das Gras.
In dem Wald mit lautem Schall
  Tandaradei
  Süße sang die Nachtigall.

Petrarca's vaterländische Canzone an die Großen Italiens schließt:

Ist dies der Boden nicht, der mich erzogen,
  Ist's meine Wiege nicht,
  Das süße Nest, das traulich mich umfangen?
Mein Vaterland und meine Zuversicht,
  Die Mutter, fromm gewogen,
  Die meiner beiden Eltern Staub empfangen?
Um Gott, hört mein Verlangen
  Und laßt euch endlich rühren! Mit Erbarmen
  Schaut dieses schmerzenreichen Volkes Zähren,
  Die Hülfe nur begehren
  Nächst Gott von euch! Gebt daß ihr wollt erwarmen
  Nur einen Wink den Armen,
  Und gegen Wuth wird Tugend
  In Waffen stehn, und kurz wird sein das Kämpfen,
  Denn in Italiens Jugend
  Ließ sich noch nicht der Muth der Ahnen dämpfen!

Da das Italienische, Sicilianische, Provenzalische, Spanische wie Mundarten des Lateinischen einander verwandt und leicht verständlich waren, so kam es vor daß ein Dichter mit jenen Sprachen bei den einzelnen Strophen wechselte, ja Rambaut de Vaqueiros fügte auch Fremdartigeres, wie das Nordfranzösische hinzu, und wechselte mit den Dialekten Vers für Vers um zu zeigen in welche Verwirrung sein Sinn durch die Liebe gerathen war!

Wenn die Königin des Herzens ihren Ritter nach manchen Proben endlich zum Vasallen annahm, so versprach er knieend ihr Treue, und sie gab ihm Kuß und Ring, sie ließ ihn ihre Farben tragen, ja wie der Vasall den Lehnsherrn zu Bette geleitete, so durfte auch

er ihr ins Schlafgemach folgen, und es geschah wol daß sie ihm eine Nacht in ihren Armen gewährte, wenn er gelobte sich nicht mehr als einen Kuß zu erlauben. Wie oft aber mag die Dame den Ritter vom Eid entbunden oder er denselben vergessen haben! König Wenzel rühmt sich: Ich brach die Rose nicht, und hatte es doch Gewalt. Aus solcher Sitte entstanden die Albas der Franzosen, die Tagelieder der Deutschen. Dort harrt ein Freund als Wächter draußen, und mahnt den Glücklichen beim Anbruch der Morgenröthe (alba) zum Aufbruch, während die Liebenden den jungen Tag nicht sehen, den Sang der Vögel nicht hören wollen; hier sind wir im Gemach der Liebenden selbst, die miteinander vom Schein des Morgens, vom Lied der Vögel reden, und nicht scheiden mögen. Das war auch die englische Weise, die in Shakespeare's Romeo und Julie den herrlichen Nachklang oder lieber ihre Verklärung und Verewigung gefunden hat.

Ich erwähnte schon daß auch in der deutschen Spruchdichtung die Dreigliederigkeit vorkommt, manchmal so daß ein ungleicher Theil in der Mitte steht und von zwei gleichen eingeschlossen ist. So im Frauenpreis Walther's von der Vogelweide:

Durchsüßet und geblümet sind die reinen Frauen,
  So Wonnigliches gab es niemals anzuschauen
  In Lüften, noch auf Erden, noch in allen grünen Auen.
Lilien oder Rosenblumen, wenn sie blicken
  Im Maien durch bethautes Gras, und kleiner Vögel Sang
  Sind gegen solche Wonnen farblos, ohne Klang,
  Wenn man ein schönes Weib erschaut, das kann den Sinn erquicken!
Ja wer an Kummer litt wird augenblicks gesund,
  Wenn lieblich lacht in Lieb' ihr süßer rother Mund,
  Ihr glänzend Auge Pfeile schießt tief in Mannes Herzensgrund.

Die Italiener haben wieder mit feinem Formsinn die dreigliederige Strophe des Sonetts festgestellt und besonders für die betrachtende Lyrik angewandt. In zwei Vierzeilen, deren äußere und deren innere Verse aufeinander reimen, wird Satz und Gegensatz, Bild und Gegenbild gegenüber gestellt und die Einheit im Unterschied, die Wechselbeziehung des Mannichfaltigen wird dadurch zur Erscheinung oder Empfindung gebracht daß beide Vierzeilen durch die Außen- und Binnenreime aneinander gebunden sind. Ein versöhnender, ausgleichender und zugleich weiterführender Abschluß folgt in sechs Zeilen nach; alle Zeilen sind von

gleicher Länge. Vom reichen Klang erhielt die Form ihren Namen. Petrarca war hier der vielnachgeahmte Meister. Er sang nach Laura's Tod:

Wie herrlich sahen wir herniedersteigen
Ein Wunder, das zu bleiben nicht begehrte,
Das kaum gesehn zurück zum Himmel kehrte
Als Zierde für den ew'gen Sternenreigen!

Doch mir gebeut der Welt sein Bild zu zeigen
Die Liebe, die zuerst mich singen lehrte
Und in verlorner Mühe dann verzehrte
Was nur an Kunst und Geist und Zeit mein eigen.

Noch ist im Lied das Höchste nicht gelungen,
Ich weiß es selbst, und jeden der zum Preise
Der Liebe sang ruf' ich zum Zeugen an.
Wer sich zum Schaun der Wahrheit aufgeschwungen
Der senkt den Griffel still und seufzet leise:
Selig die Augen die sie lebend sahn!

Auch das Sonett erhielt manchmal noch einen Anhang; unkünstlerisch. Die Engländer behielten die vierzehn Zeilen bei, ließen aber den gemeinsamen Reim fallen, stellten dreimal eine Gruppe von Vierzeilen mit zwei Reimen zusammen und gaben in zwei Zeilen einen Schluß, der die mehrfach gespannte Erwartung befriedigen sollte, oft durch eine überraschende Wendung. So sagt Shakespeare in einem Bekenntniß, das ganz wohl an seine Gattin gerichtet sein kann:

Ach wol ist's wahr: ich schwärmte her und hin,
Bot mich der Welt zum Narren, in die Seele
Schnitt ich mir selbst, gab Höchstes wohlfeil hin,
Mit neuen Trieben mehrt' ich alte Fehle.

Sehr wahr ist's: fremd und schielend und bedingt
Sah ich die Wahrheit. Doch bei allen Mächten,
Dies Straucheln hat mein Herz mir nur verjüngt,
Dein echt Gemüth erprobt' ich unter Schlechten.

Vorbei ist alles nun bis auf das Eine
Das ewig bleibt. Nie werd' ich mehr bethört
So alte Freundschaft prüfen wie die deine,
Du Liebe, der mein ganzes Sein gehört.

Gib nächst dem Himmel denn die höchste Lust,
Den Willkomm mir an deiner treuen Brust.

An das Sonett reihen wir das Madrigal, das gleichfalls von den Italienern zu den andern Romanen und Germanen kam und zur Musik der Sprache gern die der Töne heranzieht. Gedanken, Empfindungen werden einander gegenübergestellt und durch übergreifende Reime ineinandergeschlungen. So singt Petrarca:

Actäon fühlte nicht der Liebe Gluten
  Gewaltiger, da ihm durch Zufall glückte
  Diana anzuschauen in den Fluten,
Wie mich die Magd, die ländliche entzückte,
  Um einen Schleier in der Flut zu spülen,
  Der einst das Haupt der schönen Laura schmückte,
Sodaß die Liebe trotz der Luft, der schwülen,
  Mein Herz ergriff mit eisigen Gefühlen.

Mehr noch mit der Musik verwachsen ist das Triolett, das ohne ihr Geleit kaum erträglich ist, wenn nicht gerade ein Spiel des Witzes mit dem Spiel der Klänge zusammentrifft. Zwei acht- oder neunsilbige Zeilen stehen am Anfang und kehren am Ende der achtzeiligen Strophe wieder und die erste erscheint alsbald nach der dritten Zeile von neuem; zwei Reime binden das Ganze zusammen, das etwas Naives, Tändelndes hat. Hagedorn führte die Form aus dem Romanischen ins Deutsche ein, und fand bei den Romantikern einige Nachahmer. Jener verselte Frühlingsempfindungen:

Du Schmelz der bunten Wiesen,
Du neu begrünte Flur!
Sei stets von mir gepriesen,
Du Schmelz der bunten Wiesen!
Es schmückt dich und Cephisen
Der Lenz und die Natur,
Du Schmelz der bunten Wiesen,
Du neubegrünte Flur!

Dagegen haben sich der französische Lai, der deutsche Leich in engerm Zusammenhang mit Musik und Tanz so geistig frei und inhaltlich reich entwickelt, daß Wackernagel durch sie an die griechische Chorlyrik erinnert wird. Sie bestehen aus einander ähnlichen, aber nicht gleichen Strophen, deren jede zwei gleiche Theile hat; sie nehmen gern epische Elemente in sich auf; neben der Liebe bilden Religion oder Politik den Inhalt, und ein hymnischer Schwung ist häufig, wie in Rückert's prächtigem Gesang auf das Licht.

Stanze, Zimmer, nannten die mittelalterlichen Italiener eine achtzeilige Strophe die aus vier gleichen Theilen wie den Wänden eines Zimmers gebildet wird; sie kam aus Sicilien und heißt darum auch Siciliana; Rückert bildete die folgende:

Ich saß am Meer, und das Gewühl der Farben,
Das grüne Bunt um Berg und Wald und Flur,
Das Wechselspiel von Blüten, Früchten, Garben,
War hinter mir geschwunden Spur um Spur,
Und wie dem Aug' die einzlen Farben starben
Im Grün der See und in der Luft Azur,
Empfand mein Herz, vergessend alter Narben,
Unendlichkeit der Lieb' und Sehnsucht nur.

Bald fühlte man wieviel besser der Abschluß gewonnen werde, wenn nach dem ersten Doppelpaar und dem vorläufigen Abschluß die Anschauung, die Empfindung noch einmal weitergreift, und dann in zwei aufeinander reimenden Versen ausklingt. So entstand die gewöhnlich als ottave rime bezeichnete epische Stanze, die auch bei uns Aufnahme fand und zuerst von Goethe mit voller Meisterschaft in den Geheimnissen behandelt wurde; auch sie eignet sich für lyrische Betrachtung.

Der Morgen kam, es scheuchten seine Tritte
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing,
Daß ich erwacht aus meiner stillen Hütte
Den Berg hinauf mit frischer Seele ging;
Ich freute mich bei einem jeden Schritte
Der neuen Blume, die voll Tropfen hing.
Der junge Tag erhob sich voll Entzücken,
Und alles schien erquickt mich zu erquicken.

Die Decime ist eine zehnzeilige Strophe, welche die Spanier aus vierfüßigen Trochäen nach folgendem Reimschema bilden: abbaaccddc, sodaß auch hier das Folgende nach dem Vorhergehenden zurückblickt und das Neue vom Anfänglichen umklungen wird. Calderon singt:

In dem frischen Grün zu glänzen
Wie es lieblich dar sich stellt,
Ist die erste Wahl der Welt;
Grün ist ja die Tracht des Lenzen,
Und man sieht um ihn zu kränzen
Keimend aus der Erde Grüften

Ohne Stimmen, doch in Düften
Athmend, dann in grünen Wiegen
Bunt gefärbt die Blumen liegen,
Welche Sterne sind den Lüften.

In Deutschland hielt die zünftige Poesie des bürgerlichen Meistergesangs an der überlieferten Dreigliedrigkeit der Strophen fest; da man aber zum Meisterstück ein Gedicht in eigenem Versmaß mit eigener Melodie machen sollte, so wurden die Strophen immer länger, die Reimverschlingungen immer seltsamer, oft nicht für das Ohr, da war das Echo zu fern, sondern nur für den Merker erfunden, und der biblische oder moralisirende Inhalt schuf sich nicht die angemessene Form, sondern ward in die verkünstelte Schablone hineingepreßt. Der frische Naturlaut erklang im Volkslied, blieb aber hier nur zu oft im Bänkelsängerton. Ihm traten dann die Humanisten mit der Nachahmung der Antike, traten in Frankreich Ronsard, das Siebengestirn und die akademische verständige Regelrichtigkeit, in England die Sonettisten, in Deutschland die Opitz und Gottsched gegenüber. Sehr hübsch contrastirt Molière's Menschenfeind die beiden Arten. Der Hofmann liest sein Sonett:

Wem Hoffnung noch den Busen schwellt,
Dem lindert sie den Schmerz für eine Weile,
Doch ist's unmöglich daß sie ganz ihn heile,
Wenn sich nicht bald noch mehr ihr zugesellt.

Anstatt huldvolle Blicke zu verschwenden,
O wärst du lieber streng und kalt geblieben!
Was hilft mir Aermsten all mein heißes Lieben,
Wenn du mir nichts als Hoffnung denkst zu spenden?

Soll ich vergeblich immerdar
Nur stets erwarten, harren, hoffen,
Dann trag' ichs nicht; mein Tod ist unabwendlich!
Denn, Phillis, ich bekenn' es offen
Hoffnung und Zweifel sind ein Zwillingspaar
Und aus dem Zweifel wird Verzweiflung endlich.

Alceste findet das Gesuchte der Reflexion im Inhalt, das Geschraubte in der phrasenhaften Form, das Aufgeputzte, Gezierte der Natur der Liebe gar nicht gemäß; da wußten die Väter doch treuherzig schlicht die Sprache der Natur zu reden. Er erinnert an das Liedchen:

Hätte König Heinrich mir
Sein Paris gegeben,
Und entsagen sollt' ich dir,
Mein geliebtes Leben,
Spräch' ich nein, Herr König, nein,
Euer Paris steckt wieder ein,
Lieber ist mein Liebchen mir,
Tausend male lieber.

So spräch' in Wahrheit ein verliebter Knabe!

Da war und blieb die Aufgabe eine Verschmelzung beider Elemente, die Versöhnung von Kunst und Natur, eine Kunst die selber Natur ist, wie Shakespeare einmal sagte. Durch die antikisirende Rhythmik stand Klopstock auf Seiten der Kunst, aber es waren keine Spiele der Einbildungskraft, keine gemachten Empfindungen, es waren seine eigenen echten starken Gefühle, seine Liebe, sein Patriotismus, seine Religiosität, die einen gehobenen schwung- und stimmungsvollen Ausdruck fanden. Und wie melodisch ergießt sich Hölderlin's Seele in den Odenstrophen, in deren Rhythmenplastik seine Gemüthsbewegung ganz unmittelbar Gestalt gewinnt, wie wenn der Gehalt diese Form zum ersten mal sich anbildete. Goethe trat auf, ein wiedergeborener Volkssänger, der die heimischen Weisen harmonisch vollendete, aber zugleich in den römischen Elegien mit Properz und Tibull, im westöstlichen Divan mit den Orientalen wetteiferte, indem er mit künstlerischem Bewußtsein für jene antike Sinnenfreudigkeit und für diese sinnig heitere Betrachtung und schmelzende Empfindung den rechten Ton anschlug. Ebenso handhabte Schiller die Reimstrophe wie das Distichon für seine prächtige Gedankenlyrik, in welcher die ursprüngliche Einheit von Philosophie und Poesie nach der nothwendigen Sonderung beider in der bilderreich musikalischen Offenbarung an sich poetischer Ideen wiedergeboren erscheint.

In England schlugen Burns und Thomas Moore den schottischen, den irischen Volkston an, und gab Byron bald seiner Herzensgeschichte bald seinen Natureindrücken wie den großen Kämpfen der Geschichte und dem tiefen Weh des Daseins einen ebenso ergreifenden wie kunstvoll durchgebildeten Ausdruck. Glühende Gefühle, kühne Gedanken durchbrechen in Victor Hugo die conventionelle Weise Frankreichs; farbenprächtige Bilder und melodische Laute muthen uns wie eine ganz neue Offenbarung des Sprachgenius an, während Béranger die leichte gallische Weise der Chanson mit seinem Refrain meisterlich handhabt. Ein ganz eigenartiges

Empfinden haben Alfred de Musset und Heinrich Heine in scheinbar kunstlosen Herzenslauten künstlerisch bewußt ausgesprochen, Heine pointenreich witzig in anmuthiger Nachlässigkeit, welcher Platen seine Formenstrenge im antiken oder orientalischen Gewand gegenüber stellte, während Uhland, Mörike, Geibel bald volksthümlich schlichter, bald volltönender und schwungreicher dem deutschnationalen Gepräge treu blieben. Nehmen wir dazu Lenau's tiefsinnige Melancholie, Rückert's überquellenden Reichthum des Empfindens und Denkens in mannichfaltigsten Kunstformen, Freiligrath's und Lingg's seelenvolle Lebens- und Geschichtsbilder, Eichendorff's herzinnige Romantik neben dem Trompetenschall der politischen Lyrik, der unser Kämpfen und Siegen weckte und begleitete, so haben wir den dichterischen Ausdruck des Zeitbewußtseins nach allen Richtungen. Die europäische Lyrik hat auf diese Weise an Tiefe und Reichthum des Gefühls und der Gedanken und in der Fülle mannichfaltiger Töne eine das classische Alterthum wie den Orient und das Mittelalter überragende Höhe erreicht. Sie hat was dort vereinzelt war harmonisch zusammengefaßt, sie hat sich an dem Gelungenen und Vortrefflichen geschult ohne in der Nachahmung befangen zu bleiben. Je mehr die Subjectivität in ihr selbst den Mittelpunkt der Welt erkannte, und sich über das Endliche zum Unendlichen erhob und in ihm sich wiederfand, desto mächtiger, inniger, herrlicher konnte auch die Poesie ihre melodische Offenbarung werden. Die Musik hat in Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven gleichzeitig ihr Wesen voll und ganz entfaltet; das Gemüth mußte durchgebildet und vom aufgehenden Licht des Geistes zugleich erhellt werden, wenn dies möglich sein sollte. Lyrik und Musik, die vorher ungetrennt zusammenwirkten, sind selbständig und frei geworden, wenn sie auch gern wieder einander die Hand bieten; sie sind nun genöthigt mit eigenen Mitteln das Höchste anzustreben, indem die Musik sich vergeistigt, die Lyrik durch klangvolle, bilderreiche, rhythmisch bewegte Sprache das sinnliche Element der früher sie begleitenden Tonfülle ersetzt. Die Offenbarung der Seeleninnigkeit in formschöner wohllautender Weise ist die gemeinsame Aufgabe.

C. Das Drama.

1. Wesen und Stil der dramatischen Darstellung.

Harsdörfer, der Stifter der Pegnitzschäfer, der, wie wir sahen, vor zweihundert Jahren in seinem Nürnberger Trichter eine Reihe von Recepten veröffentlichte durch die jedermann in sechs Stunden zum deutschen Dichter werden könnte, hielt bereits das Schauspiel für die höchste Dichtungsart, weil es die zwei Hauptforderungen der Poesie am vollkommensten befriedige, indem es nütze durch Erregung der Gemüther zum Guten, und zugleich belustige; denn wiewol es Abscheu vor der Grausamkeit und Betrübniß mit dem Elend der Unglücklichen erwecke, so sei doch die kunstgeschickliche Nachbildung das was ergötze, sowie uns zum Beispiel das treue Bild eines schrecklichen Löwen wohlgefalle. Er wies das Schäferspiel dem bäuerlichen Nährstand, das Lustspiel dem bürgerlichen Mehrstand, das Trauerspiel dem fürstlichen Ehrstand zu, und sein Freund Klay hielt sich sogar überzeugt daß ehedem blos Kaiser, Fürsten und Helden Tragödien gedichtet.

Wir wissen nichts mehr von derartigen Rangordnungen. Was immer in der Natur oder im Reich des Geistes seine Bestimmung erfüllt das verwirklicht ein Ewiges im Strom der Zeit, das ist ein in sich Vollendetes, in seiner Weise ein Größtes; ich kann die Rose nicht unter die Eiche setzen, noch den Alexander über oder unter den Aristoteles. So ist auf dem Gebiete der Kunst nothwendig daß der Stoff seine entsprechende Form finde, und es ist lächerlich zu streiten ob Mozart's Don Juan oder Goethe's Faust höher stehe; allein es ist nothwendig zu erkennen daß ein gedichteter Don Juan und ein musikalisch dargestellter Faust das Höchste nicht erreichen können, weil weder die Poesie das Empfindungsleben des Einen so innig und ergreifend wie die Musik, noch die Musik die Tiefe des Gedankens und die Macht des Selbstbewußtseins im Andern so klar und befriedigend wie die Poesie offenbaren kann.

Allein das können wir sagen daß für die Betrachtung der Kunst das Schauspiel den Schlußstein bildet, indem es auf einer Durchdringung und Verschmelzung der epischen und lyrischen Elemente beruht, und auch historisch immer erst dann zur Ausbildung kommt, wenn diese bereits entfaltet waren. Die klarste Kunst-

geschichte, die griechische, zeigt dies am klarsten. Erst nach Homer und Alkäos treten Aeschylos und Sophokles auf, und in ihren Tragödien lagern sich die epischen Erzählungen in den Botenreden neben den lyrischen Chorgesängen. Das Drama ist objectiv wie das Epos, es stellt Begebenheiten dar, aber so wie dieselben aus der Innerlichkeit der Charaktere hervorgehen; es ist subjectiv wie die Lyrik, es entschleiert uns die Tiefe des Gemüths, aber so daß wir sehen wie dasselbe sich zu Thaten entschließt und in die Außenwelt bestimmend eingreift. Jede einzelne Gestalt wird zum lyrischen Dichter um sich selbst auszusprechen und die Welt im Spiegel ihrer Seele zu zeigen, der Schöpfer des Ganzen aber tritt hinter sein Werk zurück und läßt sich dasselbe in völliger Objectivität selbständig vor uns entwickeln. Die dialogische Form allein macht noch kein Drama. Die indische Gita-Gowinda und das Hohe Lied der Hebräer sind gleich Wilhelm Müller's schöner Müllerin und so manchem Gedicht von Uhland und Goethe in der Form der Wechselrede; es herrscht aber in ihnen durchaus der Selbstgenuß des Gefühls, und die Situationen wechseln nur damit im Erklingen immer neuer Empfindungen ihr musikalischer Gehalt kund werde; das Drama jedoch verlangt die That und den handelnden Charakter. Es erzählt aber auch eine Begebenheit nicht als ein bereits Fertiges, sodaß auf das äußere Geschehen, auf den schon gewordenen Weltzustand das Hauptaugenmerk gerichtet wäre, sondern es hebt die Stimmung der Individualitäten, ihre Leidenschaften und Zwecke hervor, und zeigt die Handlung in ihrem Werden und in ihrem Rückschlag auf den Charakter, dessen Thun und Leiden gleichmäßig zur Erscheinung kommen soll. Individuen sind der Mittelpunkt der Welt, wie in der Lyrik, aber auch die Welt ist als objective Wirklichkeit vorhanden, wie im Epos, und beide ergänzen einander, indem die Persönlichkeiten einen bestimmten Umfang der äußern Verhältnisse zu ihrem subjectiven Lebensinhalt machen und mit ihrer Eigenthümlichkeit, mit ihren Wünschen und Planen bestimmend, umgestaltend in den Gang der Dinge eingreifen und dadurch sich selbst ihr Schicksal bereiten. Sind aber Epik und Lyrik vorausgegangen, so muß die Zeit, das Leben selbst dramatisch sein, das heißt der Kampf des sich selbstbestimmenden Willens gegen Ueberlieferung und Gewalt, der Geist der sich und die Welt zu befreien ringt müssen die Wirklichkeit bewegen und dem Dichter Stoff und Stimmung bieten. So kam in Athen nach den Perserkriegen, im neuern Europa

nach der Reformation und zur Zeit der Französischen Revolution die dramatische Kunst zur Blüte. Anaxagoras und Sokrates in Athen, Kant und Fichte in Deutschland standen der Dichtkunst zur Seite.

Der epische Held ist der Vorfechter seines Volks; er ist einstimmig mit dem Rathschluß des Schicksals; seine Aufgabe ist der Gesammtzweck, an dessen Durchführung Alle mitarbeiten. Der dramatische Held will zunächst sich und die Verwirklichung seiner Individualität; er ergreift einen bestimmten Zweck als den seinigen, er scheidet sich von seiner Umgebung ab und kommt dadurch in Conflict mit ihr; er macht seinen Willen zum Gesetz der Welt, um im Kampf mit ihrer Ordnung entweder seine Selbstüberhebung zu büßen oder als Genius einen neuen schönern Tag in ihr heraufzuführen. Herakles, Achilleus, Alexander, Dietrich von Bern, Karl der Große, Gottfried von Bouillon sind epische, Prometheus, Cäsar, Columbus, Wallenstein, Napoleon sind dramatische Helden. Die Jungfrau von Orleans ist episch, sie folgt dem himmlischen Rufe, sie führt ihr Volk zum Sieg; zur dramatischen Heldin macht sie Schiller erst dadurch daß er den Zug ihres Herzens in der Liebe zum feindlichen Feldherrn mit ihrer Sendung die Engländer zu schlagen in Widerspruch bringt. Schade daß er die mittelalterlich nonnenhafte Ansicht, nach welcher die Männerliebe überhaupt der reinen Jungfrau nicht zieme, dabei zu sehr in den Vordergrund gedrängt, und dadurch in sein Werk ein Motiv gebracht das keine Allgemeingültigkeit hat.

Im innern Conflict erkennen wir den eigentlichen Nerv des Dramatischen; der Held kämpft nicht blos mit naivem Muthe gegen außen, sondern der Streit ist in sein eigenes Gemüth gelegt. Es ist sein Wille der einen bestimmten Zweck erfaßt und zu verwirklichen trachtet; die Gegnerschaft, die er sich dadurch erweckt, macht ihm gegenüber ihr Recht geltend, er nimmt dasselbe dadurch in sein Bewußtsein auf; oder er sieht von vornherein daß er seinen Principien huldigend mit andern in Conflict geräth, wie Antigone in der Collision von Familienliebe und Gehorsam gegen das Staatsgesetz steht, Cid im Widerstreit des Gefühls von Ehre und Liebe. Nun beginnen die Gedanken einander zu verklagen und zu entschuldigen, und der Kampf wird vorher in der Seele eines Othello, Macbeth oder Hamlet geführt, ehe es zum äußern Ausdruck in der That kommt. Der Conflict kann in der Natur des Charakters so gut wie in dem Princip der Handlung liegen; der

selbstbewußte Mensch steht in der Allgemeinheit des Geistes auch über seinem Naturell, und er überschaut die Gegensätze, wenn er für die eine Seite sich entscheidet; so liegt der Kampf in ihm, und sein Gemüth ist der Brennpunkt wo die streitenden Mächte zusammentreffen. Es ist kein kleines Verdienst von Corneille und Racine dies klar erkannt und danach gehandelt zu haben. In der Iphigenie wie im Tasso, im Wallenstein wie in der Maria Stuart wird man dasselbe, wenn auch nicht so anatomisch bloßgelegt wie bei den Franzosen finden.

„Im Epos trägt die Welt den Helden, im Drama trägt ein Atlas die Welt", sagt einmal Jean Paul, und wir stimmen ihm bei im Unterschied von Aristoteles, welcher in seiner Poetik schreibt: „Die Tragödie ist nicht Darstellung von Menschen, sondern von Handlungen, von Leben, Glück und Unglück. Denn auch das Glück liegt in den Handlungen begründet, und der Zweck der Tragödie ist eine Handlung, nicht eine besondere Beschaffenheit eines Menschen. Wir handeln nicht um unsern Charakter darzustellen, sondern entwickeln nur in den Handlungen zugleich den Charakter. So ist Fabel und Handlung der Zweck der Tragödie, der Zweck aber ist das Größte in Allem: ohne Handlung könnte keine Tragödie sein, wol aber ohne Charaktere; das Erste und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Begebenheit, das Zweite sind die Charaktere." Aristoteles steht hier auf dem Standpunkt der griechischen Weltanschauung, für welche die Innerlichkeit des Gemüths noch nicht für sich durchgebildet war, für welche die Subjectivität ihre Unendlichkeit noch nicht geltend gemacht hatte. Demgemäß trägt die ganze antike Kunst das plastisch epische Gepräge, das auch das griechische Drama nicht verleugnen kann. Weder Charakter noch Begebenheit kann fehlen, der Dichter schildert den Charakter durch Handlungen, aber das Drama soll die Geschichte aus der Persönlichkeit entwickeln. Wer gäbe nicht noch so viele Mord- und Spectakelstücke ohne Charakterinnigkeit für Charakterdramen mit wenig äußerer Handlung, wie Lessing's Nathan und Goethe's Tasso? Erst Shakespeare war der offenbarende und gesetzgebende Genius für die dramatische Poesie, und bei ihm zeigt sich die Dichtergröße unter anderm auch darin daß er die seltsamsten Geschichten nicht blos wahrscheinlich, sondern zu nothwendigen Ereignissen dadurch macht daß er eine Reihe von Individualitäten schafft die nur zusammenzukommen brauchen um jene Begebenheiten sofort zu verwirklichen.

Märchen noch so wunderbar
Dichterkünste machen's wahr.

Wer den Beleg für diesen Goethe'schen Spruch recht ausführlich haben will, der lese in dem Buch von Gervinus über Shakespeare all die Abschnitte nach, in welchen der den Dramen zu Grunde liegende Stoffe erzählt und die Art und Weise erörtert wird wie der Dichter durch die Wahl der Charaktere die Begebenheiten stets zu einem nothwendigen Ergebniß subjectiver Innerlichkeit und dadurch dramatisch zu machen so meisterhaft verstanden hat. Molière's Größe in der Weltliteratur liegt darin daß er das Charakterlustspiel mit Meisterschaft ausbildete. Und Lenz nannte das die rechte Höhe der dramatischen Wirkung daß man oben auf der Galerie rufe: das sind Kerle! — Das Begebenheitliche, die Poesie des Ereignisses, ist Sache des Epos; es schildert was der Strom der Welt dem Einzelnen bringt, was diesem zufällt auch ohne seine Absicht. Im Drama ist die Innerlichkeit des Menschen, der Wille das Erste, und das Begebenheitliche wird dadurch in Handlung verwandelt daß wir die Absicht erfahren, welche die Sache sich zum Zweck setzt und so das Innere realisirt. Dramatisch ist die Wechselwirkung der Innen- und Außenwelt, die Verwebung des Lyrischen und Epischen, also die Erregung des Gemüths das nun wollend und handelnd auf die Welt einwirkt, oder die Außenwelt wie sie die Empfindung der Seele weckt und die Thatkraft ans Werk ruft. Inneres und Aeußeres im Proceß der Entwickelung, das bewegte Leben in Wirkung und Gegenwirkung ist dramatisch.

Wenn der dramatische Held einen bestimmten Zweck oder eine Seite des Lebens ergreift um sie im Unterschiede von andern durchzuführen, so gibt dies auch seinem Charakter einen entschiedenen Ausdruck. Jener Zweck wird in das Gemüth aufgenommen zur bewegenden Macht oder zum herrschenden Pathos des Menschen, und ein eigenthümlicher Mittelpunkt stellt die Persönlichkeit als eine besondere Eigenthümlichkeit im Gegensatz zu Andern dar. Der ganze Reichthum des Gemüths geht in jener einen Grundrichtung auf, der Grundton ihrer Stimmung durchdringt jedes Wort und jede That. Waltet aber eine Geistesrichtung, eine Leidenschaft im Menschen einseitig vor, so empfängt er den Andern gegenüber dadurch sowol überlegene Kraft als er zugleich dadurch beschränkt und verblendet wird. Die epischen Helden stellen in ihrem Charakter mehr das Ganze der Menschheit dar, das unter

mannichfaltigen Verhältnissen zur Aeußerung kommt; das Drama geht dazu fort den Scheinheiligen, den Geizigen, den Sonderling als solche hervorzuheben. Der Idealismus der Phantasie und des Gefühls, der Realismus des Weltverstandes, die Liebe, die heroische Willenskraft, der in sich webende Gedanke sind solche particulare Stimmungen und Richtungen dramatischer Charaktere: Tasso's, Antonio's, Romeo's, Macbeth's, Hamlet's. Immer aber faßt der echte Dramatiker Personen und Dinge so objectiv auf, daß jeder Charakter, der gerade spricht, uns in sein Interesse zieht, daß jeder die Welt von seiner Individualität aus sieht und behandelt, und demnach recht zu haben scheint so lange er auf der Bühne ist. Der echte Dramatiker schildert lebenswahre Menschen, nicht Abstractionen, und bewährt das Wort daß wir alle an den Fehlern der Eigenschaften leiden welche unsere Tugenden bedingen.

Wir fordern für den Charakter eine in sich geschlossene Persönlichkeit, deren mannichfaltige Lebensäußerungen von der Einheit ihrer Eigenart getragen und beseelt sind, mag die Haltung nur mehr typisch sein, oder der Dichter auch das Absonderliche und Seltsame hereinziehen; wir verlangen das Vollmenschliche, keine Abstraction einer Sinnesrichtung für sich. So liebt Sophokles nicht blos die Contrastwirkung des schlauen Odysseus und des jugendlich offenen Neoptolemos, in seinem Aias selbst erscheint neben dem kraftstolzen Heldenthum auch die innige Liebe zu Gattin, Kind und Genossen, neben dem Gefühl fürs Vaterland auch das für die Natur; sein Monolog rührt uns aufs Innigste. Antigone, die liebende Vertreterin der Pietät, offenbart eine rücksichtslose Entschlossenheit, sie hat der Schwester gegenüber einen herben Zug, und schmilzt wieder in milden Klagelauten beim Abschied aus dem Leben, das sie doch ohne Zaudern willenskräftig daransetzte. Elektra, so verbittert durch das unwürdige Leben im Haus der ehebrecherischen gattenmörderischen Mutter, kann dem Bruder, der das Schwert gegen diese zuckt, „stoße zweimal!" zurufen; wir haben ihr weiches Herz sich in den rührendsten Molltönen der Wehklage ergießen hören, als sie die Urne mit der vermeintlichen Asche Orest's im Arme hielt. Die germanischen Dichter schaffen ihre Charaktere bildnißartig individueller, geben ihnen mehr Züge des Details durch die Verflechtung in reichere Verhältnisse und deren sorgfältigeres Ausmalen. Der hochgesinnte Freiheitsfreund voll Seelenadel, voll Gemüthswärme ist in Shake-

speare's Brutus gepaart mit dem römischen Aristokraten, mit einem sinnigen Denker, mit dem Politiker ohne die nöthige Klugheit der Ausführung. Im verwachsenen Richard III. ist der Bösewicht getragen von den echten großen Eigenschaften des Herrschers, Willensenergie und Verstandesschärfe; der Heuchler ist bärenmäßig tapfer, schlagfertig in der Rede. Jago hat als positives Element neben seiner tückischen Ruchlosigkeit die Ueberlegenheit des Geistes, — die ihn zur Lust an der Intrigue, an den Erweisen seiner Erfindungskraft im Drang und Wechsel der Umstände führt, — sowie seine soldatische Tüchtigkeit und seinen Humor, mit dem er die souveräne Macht seines Geistes einem Rodrigo gegenüber in spielender Laune erweist. Polonius, wie lächerlich wird er uns, und wie lebensklug erscheint er in den Lebensregeln die er dem Sohne gibt; und wenn er mahnt daß der sich vor allem selber treu sein, daß er die Musik fleißig treiben solle, so ist auch bei ihm der Quell edler Gemüthlichkeit nicht versiegt. Er schmäht mein heilig Volk! sagt Shylock von Antonio, und dadurch erhält sein rachedurstiger Haß ein Motiv das ihn über das Gemeine erhebt. Doch nicht blos dies. Wenn bei den Romanen auch ein Molière uns zeigt wie der Geizige, das naive Naturkind, die gelehrte Frau, der Heuchler und der rücksichtslose Edle handeln, so ist es die Lust und Stärke der Germanen, Shakespeare's und Schiller's, uns im Drama das Werden und Wachsen der Charaktere, das Entstehen und Uebermächtigwerden ihrer Leidenschaft zu offenbaren. Und so vollendet sich im Drama das Bild nicht des fertigen, sondern des werdenden Lebens in der Entwickelung der Menschen selbst. Sinnesänderungen sind bei den Alten, bei den Franzosen selten, im germanischen Drama läßt uns Shakespeare den Proceß erkennen durch den der bis dahin tadellose Held zum Königsmörder wird, und läßt uns erkennen wie er durch blutige Thaten sein Gewissen übertäuben will und so innerlich verödet ehe er äußerlich zusammenbricht. Der Dichter zeigt uns wie der arglose, in Selbstzucht groß gewordene Othello eifersüchtig wird, wie seine gärende Phantasie ihn rastlos bewegt, wie er in furchtbarer Verblendung sein bestes reinstes Glück sich zerstört, das treue geliebte Weib als Richter tödtet und dann das Gericht an sich selbst vollstreckt. Schiller läßt uns erleben wie Wallenstein mit den Gedanken spielt die ihn zum Netze werden, wie er zum Abfall vom Kaiser kommt. Julie wird vom naiv holden Mädchen die liebeglühende Jungfrau, die Heroine, die dem Tod muthig

ins Auge sieht. Die heiter entgegenkommende Desdemona wird zur schweigenden Dulderin. Die strenge Jungfrau von Orleans entbrennt in Liebe und bezwingt ihr Herz. Die sündige Maria läutert sich in religiöser Weihe. Der träumerische Romeo wird zum thatkräftigen feurigen jungen Mann. Bei den Spaniern finden wir daß ein Charakter, der sein Ziel nicht erreicht oder das Verfehlte seines Thuns erkennt, nun plötzlich umschlägt und ganz anders handelt als früher. Da fehlt uns die Motivirung, der Zusammenhang und die innere Einheit, welche in der Entwickelung der Persönlichkeit nicht blos bewahrt bleibt, sondern selbst deren treibende Wurzel ist.

Wie die Handlung so müssen auch die Charaktere in sich geschlossen sein, und die leitenden bedürfen der Energie, der Stärke des Willens und der Empfindung, kraft deren sie das treibende Element im Strom der Begebenheiten sind. Der einen Haupthandlung entspricht ein Hauptcharakter als Mittelpunkt und Träger des Dramas; wenn das Gegenspiel sich in einer Gestalt concentrirt, so gewinnt dieselbe die Bedeutung einer zweiten Hauptfigur. Liebende in ihren innigen Wechselbeziehungen gelten für eins; doch steht bei Shakespeare in der ersten Hälfte Romeo, in der zweiten Julia im Vordergrund. In den Räubern, im Don Carlos, in Maria Stuart hat Schiller in Franz Moor, Posa und Königin Elisabeth solche hervorragende Gegenspieler geschaffen und sich ihr Geschick bereiten lassen. Im prächtigen Contrast stehen Tasso und Antonio, Faust und Mephistopheles, Carlos und Clavigo, Shylock und Porzia einander gegenüber. Shakespeare's unerschöpfliches Vermögen zeigt sich in der Sicherheit und Schärfe, durch welche jede Nebenfigur mit individuellem Leben ausgestattet ist und gerade die Seiten hervorkehrt, welche zum Ganzen stimmen und wirken, zur Idee des Dramas gehören. Hier ist er der erfindungsreichste aller Dichter.

Molière hat, wie das Mittelalter die Tugenden, die Laster personificirt, so allerdings auf eine Gestalt zusammengetragen was die Gefallsucht, den Geiz, die Heuchelei kennzeichnet; aber er hat dann das Allgemeinmenschliche in den Sitten seines Landes, in der Atmosphäre seiner Zeit individuell zur Erscheinung gebracht. Und da er nicht abstracte Schemen, sondern Menschen von Fleisch und Blut schildert, so läßt er den Widerstreit nicht blos von außen an sie herankommen, sondern den Conflict aus ihrer eigenen Natur hervorgehen. Es ist ja kein Widerspruch daß ein

Geiziger zugleich den Schein des vornehmen Hauses wahren will, oder daß er sich von einem hübschen armen Mädchen angezogen fühlt; es ist kein Widerspruch daß ein Scheinheiliger eine heftige Sinnlichkeit in ihm lodern hat. Daraus aber läßt nun Molière den innern Conflict mit der Liebe zum Geld, mit der Frömmelei hervorwachsen; da läßt er die Gegenspieler dann ihre Hebel einsetzen, und indem er die Situationen so wählt und ausbildet daß die besondere Weise der Charaktere dadurch ins Licht gesetzt, die verschiedenen Seiten ihrer Natur angeregt werden, entsteht das vielbewegte vollmenschliche Leben, das seine Werke unsterblich macht. Und in ähnlichem Sinne mag ein Ausspruch Grillparzer's gemeint sein: „Die Consequenz der Leidenschaften ist das Höchste was gewöhnliche Dramatiker schildern und gewöhnliche Kunstrichter zu würdigen wissen; aber erst die aus der Natur gegriffenen Inconsequenzen bringen Leben in das Bild und sind das Höchste der dramatischen Kunst; nur faßt diese niemand auf als etwa noch das unbewußte Gefühl der Menge oder der Kritiker an abgeschiedenen Classikern auf Autorität."

In einem Ereigniß also oder einem Charakter tritt dem Dichter ein idealer Gehalt von menschheitlicher Bedeutung entgegen, er faßt beides zusammen, indem er entweder den Charakter so bildet daß die Thatsache als seine That, als der Ausfluß seiner eigenthümlichen Natur sich ergibt, oder die Thatsache so formt und umgestaltet wie der Charakter sie bedingt. Dies Ineinanderschauen beider Momente ist die erste That des Dramatikers; dem Epiker sind die Charaktere und Begebenheiten gegeben, der Dramatiker leitet sie auseinander ab; dadurch wird das Ereigniß zur Handlung, zum Werk des Willens. Wenn Aristoteles die Poesie philosophischer als die Geschichte nannte, so hatte er diesen causalen Zusammenhang im Sinn, und er betonte zugleich daß der Historiker das Was, das Factische oder Wirkliche mittheile, der Dichter das Mögliche und Nothwendige, ein den Gesetzen des Seins Gemäßes und zugleich durch die Eigenart der Charaktere Bedingtes. Das allgemein Menschliche arbeitet die Poesie aus dem rohen Stoff heraus, sie gewinnt einen Gedanken der von allen Zufälligkeiten befreit ist, und für diesen allgemeingültigen Inhalt nimmt sie nun wieder aus dem Thatsächlichen auf oder erfindet zu diesem was zur klaren Veranschaulichung dient. Die causale Verknüpfung der einzelnen Momente zu einer in sich geschlossenen Handlung gibt ihr die innere Wahrheit und den Schein

der Wirklichkeit. Aber dies Wahrscheinliche wird getrübt, gestört, wenn Fremdartiges, dem Sinn, der Bildung der Zuschauer nicht unmittelbar Einleuchtendes und Verständliches, auch nur Nebensächliches mit hereingezogen wird; das bedürfte selbst wieder der Motivirung, der belehrenden Vermittelung, die nicht am Ort ist wo wir Schönes genießen, an Hohem uns erheben wollen. Darum warnt auch Freytag mit Fug vor Stoffen aus entlegenen Culturperioden, deren Bildungsverhältnisse vielleicht dem Dichter für ein charakterisirendes Detail, ein anziehendes Colorit lohnend und reizend erscheinen; denn nicht aus den Besonderheiten des menschlichen Lebens, sondern aus dem unsterblichen Inhalt desselben, aus dem was allen Zeiten gemeinsam ist, erblühen dem Dichter seine Erfolge. Aber mit Recht sucht er einen großen Stoff, in welchem die innersten Lebensinteressen in einem Kampf edler oder gewaltiger Charaktere zur Sprache kommen, und gern greift der Dichter darum nach den Höhen der Geschichte, nach Männern von weitgreifender Wirksamkeit oder von solcher Kraft und Wucht daß sie als Typen einer Sinnesrichtung, einer Gemüthsanlage oder Leidenschaft gelten können. Der Held der sich über Glauben, Sitte, Rechtszustände seiner Zeit erhebt, weil sie ihm nicht mehr genügen, der den Kampf mit der Autorität auf Tod und Leben wagt und damit auch das ursprünglich Gute, Heilvolle der alten Ordnung ins Gefecht ruft, er wird dem Dramatiker am willkommensten sein, wenn er eine weltbewegende Wirkung ausübt, er kann aber auch in kleinerm Kreise der bürgerlichen Verhältnisse stehen, denn es kommt auf das Innere, auf Seelenadel, Geisteskraft und Willensstärke an, und die können sich überall bewähren und werden in jeder Lage uns ergreifen. Das aber ist überall nöthig daß das Innere in sich steigernde Bewegung kommt, daß die Gedanken der Seele zum Pathos des Herzens werden, daß leidenschaftlicher Drang und hinreißender Eifer die Conflicte hervorruft, mag der Held leidend am Widerstand der Welt zerschellen, oder triumphirend den Sieg erringen.

Wenn überhaupt ohne Enthusiasmus, ohne Leidenschaft nichts Großes in der Geschichte geschieht, so werden wir auch in der Dichtung da am mächtigsten ergriffen wo jene unser Mitgefühl in wachsende Bewegung setzen. Die entscheidenden Momente aber im dramatischen Conflict wollen wir selber anschauen und miterleben, nicht blos von ihnen berichtet hören, nicht blos ihren Reflex auf Andere oder ihre Nachwirkung vor Augen sehen. Cäsar

muß vor unsern Augen durch die Verschworenen fallen; Macbeth kann den König Duncan hinter der Scene erdolchen, aber seinen Seelenkampf vor der That, seine wehevolle Erschütterung nach der That, das erwachende innere Gericht während der That, das dem Mörder des Schlafs Schlaflosigkeit ankündet, das alles hören wir aus seinem Munde. Gräßliches, Entsetzliches, wie die Blendung Gloster's im Lear, wollen wir freilich nicht auf der Bühne sehen, denn das Gräßliche, so unmittelbar als ein Wirkliches erblickt, wirkt physisch stärker auf unsere Nerven als wenn es berichtet wird; und doch wäre der Blitzstrahl der Rache welcher den Herzog trifft und als das erste Aufleuchten der vergeltenden Gerechtigkeit so nothwendig ist, vielleicht ohne jene nicht von so durchschlagender Wirkung. Um Wallenstein ist ein so unentrinnbares Netz gezogen, daß wir seine Ermordung so wenig wie die Hinrichtung der Maria Stuart zu sehen brauchen; dort genügt das Einschlagen der Thür, hier der Eindruck auf den zuschauenden Leicester; aber der Zank der Königinnen darf in der Maria Stuart wie in der Brunhild nicht blos erzählt werden, und in Shakespeare's Antonius und Cleopatra fehlt die Ausführung vom Rückfall des mit Octavia versöhnten Römers zur Aegypterin. Zu dem Erhabensten und Erschütterndsten aller dramatischen Kunst gehört die Scene in Aeschylos' Agamemnon, wo Kassandra, nachdem Agamemnon in das Haus eingetreten, zuerst in abgerissenen dunkeln Lauten, dann in voller seherischer Klarheit schaut und verkündet was innen im Palast vorgegangen ist und vorgeht.

Die Verflechtung von Subjectivität und Objectivität im Drama bringt es mit sich daß das Ausströmen der Innerlichkeit auf die Welt und das Einströmen der Welt in die Innerlichkeit zur Darstellung kommen; mag nun der Wille von sich aus zur Handlung sich entschließen oder mag eine Gegenwirkung, ein Angriff von außen ihn zur That aufregen, immer wird das Werden der That und die Rückwirkung ihres Erfolgs auf das Gemüth den Verlauf des Dramas ausmachen. Die Construction des Werkes aber kann hiernach eine doppelte sein, entweder der Held erscheint zunächst noch unbefangen in seiner Natur, wird aber von einem mächtigen Gefühl ergriffen, faßt nach der Lage der Dinge seinen Entschluß und dringt von sich aus activ vor bis zu dem Höhepunkt, von wo die Gegenspieler Macht gewinnen, sodaß die Katastrophe eintritt; oder feindliche Mächte beginnen den Angriff, stören die Ruhe des Helden und rufen ihn zum Entscheidungskampf auf.

So in Kabale und Liebe, in Emilia Galotti, im Othello, während die Antigone, der Wallenstein, der Coriolan, der Macbeth die erste Weise zeigen. Da hat der Held von Anfang an die Führung, und Shakespeare läßt ihn am liebsten mit gesteigerter Spannkraft rasch das Stück emportreiben, während unsere deutschen Dichter ihn schwankender, überlegender, mehr durch die Eingriffe von außen bestimmt und bedingt darzustellen pflegen.

Der Epiker steht in der Gegenwart, aber er blickt von ihr aus auf die Vergangenheit, er erzählt das was bereits wirklich geworden ist. Das Streben hat seine Erfüllung gefunden, das Geistige ist realisirt worden, das Ganze ist nun fest und gediegen da, ein Nothwendiges, an dem nichts mehr zu ändern, das nun ruhig und beschaulich aufzunehmen ist. Der Lyriker steht in der Gegenwart und spricht die unmittelbare Empfindung derselben aus; er stellt die Subjectivität dar im Auf- und Abwogen ihrer Gefühle, und das Gemüth beweist seine Freiheit und Selbstherrlichkeit, indem ihm die Welt nur in ihrer Beziehung auf seine eigene Innerlichkeit gilt und diese selbst sich als den Quell alles Werdens und Lebens genießt. Der Dramatiker steht in der Gegenwart und blickt auf die Zukunft, wie sie aus der Vergangenheit, aus den objectiven Weltzuständen durch die freie Persönlichkeit der Gegenwart erstrebt oder zur Gegenwart gemacht wird. Es darf daher der Ausgang nicht schon in der Art zum voraus festgestellt werden wie Goethe es im Egmont gethan hat. So herrlich dessen Zwiegespräch mit Alba ausgeführt ist, so wird die Scene dadurch dennoch undramatisch daß wir wissen alle Worte sind vergeblich, der Entschluß Alba's steht fest. Wie anders, wenn Alba dadurch daß Oranien nicht mitkommt nun seinerseits bewogen wäre es auf die Unterhaltung mit Egmont ankommen zu lassen ob er ihn verhaften werde, und wenn nun der Zuschauer mit der Freude an Egmont's Ideen sich in die steigende tragische Furcht versetzt sähe daß Egmont sich durch seinen edeln Freimuth selbst das Netz des Verhängnisses über seinem Haupte zusammenzieht. Was erst werden soll das versetzt uns in Besorgniß und Spannung, und das Gegenwärtige erregt unser Gefühl; insofern unterscheidet sich die dramatische Bewegung des Gemüths von der epischen Ruhe; aber die Spannung muß sich lösen, der Conflict muß durchgekämpft werden, und so endet alle lyrische Erregung im Drama in einer gottergebenen Befriedigung des Gemüths. Die Freiheit der Persönlichkeit hat sich hier mit der Nothwendigkeit der Zustände und

der sittlichen Weltordnung zu vermitteln; die Individualität bedarf zur Verwirklichung ihrer Zwecke der Außenwelt, sie muß also in dieselbe eingehen, um sie nach eigenem Sinne gestalten zu können, und so zeigt das Drama überall diese Wechseldurchdringung des äußern und innern Lebens. Es ist die Poesie der That, die That ist das Werk des Geistes, der Geist ist Selbstbewußtsein, und dieses unterscheidet sich von der bloßen Naturentwickelung dadurch daß es ein Bild dessen, was werden soll, in Gedanken entwirft, daß also das Künftige ihm in der Vorstellung schon gegenwärtig ist, und daß das Selbstbewußtsein unter vielen Möglichkeiten wählend sich frei für Eines entscheidet, das als der Ausdruck der eigenen Innerlichkeit nun in der Außenwelt zur Erscheinung kommt. Der Wille setzt sich innerlich den Zweck den er vollführen will, und setzt nun Alles an des Einen Verwirklichung. Indem er aber die Mittel nach den Umständen und aus der vorhandenen Weltlage nehmen muß, tritt auch hier die Verwebung des Innerlichen und Gegenständlichen ein, die vollbrachte That ist ihre Ineinsbildung.

Geibel hat in einer poetischen Epistel über das Drama das Erörterte so zusammengefaßt und in seiner Weise ausgesprochen:

Wenn dir das epische Lied unsterbliche Thaten und Leiden
Singt aus vergangener Zeit und im ruhigen Licht der Erinnrung
Klar das Gewordene zeigt, so sagt des Dramatikers Name
Daß er als Handlung dir das Geschick des erkorenen Helden
Vorzuführen gedenkt; als ein Werdendes sollst du es anschaun
Wie's aus den Tiefen der Brust im Streit sich entfaltend hervorwächst.
Denn die Handlung beruht auf der Wahl und die Wahl auf dem Zwiespalt.
Drum, was immer noch sonst sich vereinigen muß dem Gedichte
Körper und Fülle zu leihn, die belebende Seele des Dramas
Bleibt das Menschengemüth im Kampf mit sich selbst und dem Weltlauf,
Wenn zur Rechten sich ihm, zur Linken die Pfade verwirren,
Während der Stunde Gebot mit Gewalt fortdrängt zur Entscheidung.
Aus dem Entschluß dann sproßt, wie die That mit der That sich verwickelt,
Durch die bestimmende Macht nachwachsender Folgen das Schicksal.
Frei nur ist der entscheidende Schritt, nothwendig das andre.

Damit aber wird die Nothwendigkeit der Freiheit Werk! Das Drama aber ist die Poesie der That, die That das Ergebniß des wollenden Selbstbewußtseins. Das Selbstbewußtsein gibt sich kund durch das Wort; durch die Rede äußert sich der Sinn des Menschen, durch die Rede wirken die Persönlichkeiten aufeinander ein, und unser Leben ist nicht Erzählung, sondern Wort und That,

sodaß das volle Lebensbild nur durch handelnde und redende Charaktere gegeben werden kann. Hiernach ergibt sich mit Nothwendigkeit als die entsprechende Form für das Drama die dialogische. Und da können allerdings einzelne Personen eine Schilderung der Vergangenheit, die noch bedingend hereinwirkt, oder einen Bericht des anderwärts Geschehenen durch Erzählung geben, es können allerdings einzelne Personen ihre Seelenstimmung, ihre gärenden Gemüthsbewegungen lyrisch offenbaren, die Hauptsache wird aber immer sein daß in der Kunst wie im Leben Keiner für sich allein besteht, sondern in der Wechselwirkung mit Andern, und daß dies durch eine Wechselrede dargestellt wird, in welcher das Wort nicht blos den Zustand des Einen kund gibt, sondern auch auf den Andern seinen Einfluß übt, indem es einen Widerhaken in das Gemüth des Hörers einsenkt, sodaß in der Dialektik der verschiedenen Gedanken ein gemeinsames Resultat durch gemeinsame Arbeit erzielt wird.

Die Sprache selbst aber wird die Kraft des Willens und den Hauch der That athmen, ihr wird weder die behagliche Breite des Epos, noch die musikalische Klangesfreudigkeit der Lyrik eignen, aber sie wird ein Bild der Spannung und des Dranges nach einem werdenden Zweck in ihrer eigenen Bewegung geben, und da und dort die ganze concentrirte Macht der Individualität in einzelnen gewaltigen Lauten schlagartig hervorbrechen lassen, oder die Idee des ganzen Daseins klar aussprechen. Als Muster solch dramatischen Dialogs nenne ich die erste Unterredung von Orest und Pylades in Goethe's Iphigenie, oder das Gespräch von Tasso und Antonio welches zum Ziehen des Degens, das zwischen Jago und Othello welches zum Ausbruch der Eifersucht führt. Auch Sophokles ist gleich groß in der zusammenhängenden Rede, durch welche seine Helden ihr Sein und Wollen vollständig klar machen, wie in jenen Reihen von Wort und Antwort, in welchen jede Person stets nur einen oder zwei Verse spricht. Dies hat bereits Solger bei ihm anerkannt. „Bei Aeschylos", sagt er, „werfen sich die Personen gewöhnlich die ganze Last ihrer Starrheit oder ungeheuere Ausbrüche ihrer Leidenschaft entgegen; bei Euripides spielen sie manchmal ohne Maß mit Sophismen und müßigen Ausflüchten; bei Sophokles sind sie auf den innigsten Zusammenhang der Sache gerichtet, den sie in sinnschwerer Kürze so aussprechen und wirken lassen daß sie in der Seele des hartnäckigen Gegners einen Stachel geheimen Zweifels zurücklassen. So möcht'

ich diese Reden bei Aeschylos mit geschleuderten Felsstücken, bei Euripides mit geschickt hin- und hergespielten Bällen, bei Sophokles mit scharfen und klug gezielten Pfeilen vergleichen." — Im indischen Drama fehlt das Ineinanderwirken, dort herrscht die Stimme weiblich zarter Gemüthlichkeit statt der männlichen Thatkraft; die Spanier gefallen sich zu sehr in rhetorischen Prachtstücken. Auch eignet sich ihr absinkendes Versmaß des Trochäus weit weniger für das Drama als der aufsteigend voranstrebende Jambus, der sich dabei von der gewöhnlichen Rede nicht allzuweit entfernt und doch in seinem gleichbleibenden Rhythmus dem Ganzen die gleiche Färbung und einheitliche Stimmung verleiht, welche die Kunst erfordert. Das antike Drama läßt das hinter der Scene Vorgegangene durch Boten wie durch Rhapsoden berichten, was das moderne lieber vor unsern Augen darstellt. Auch die Spanier lieben noch das Epische einer romanzenhaften Erzählung, Shakespeare weiß selbst Berichte in Frage und Antwort aufzulösen, und so sich mit dem Eindruck entwickeln zu lassen. Da fragt am Anfang des Macbeth König Duncan nach dem Gang der Schlacht, unterbricht den Erzähler und läßt ihn antworten. Den Traum Klytämnestra's erfahren wir bei Aeschylos in den Grabesspenderinnen durch die Wechselrede von Orestes mit dem Chor:

Chor: Ein Drache wand sich, sprach sie selbst, aus ihrem Schos,
Im Bett der Wiege lag er wie ein Kind, so schien's.
Orest: Begehrt' er Nahrung, dieses junge wilde Thier?
Chor: Sie selber reicht' ihm ihre Brust, so träumte sie.
Orest: Und ließ den Busen unversehrt die Hadesbrut?
Chor: Nein, sammt der Milch sog dichte Ströme Blut das Thier.
Orest: Ihr Gatte sandte diesen schicksalvollen Traum!
Chor: Von Angst bewältigt schrie sie laut empor im Schlaf.

Da betet Orest daß er das Traumbild vollenden möge. Der Drache, der ihrem Schos entsprang, der mit der Mutter Milch Blut saugte, will er selber sein! Dabei bleibt es ein treffendes Schlagwort Hegel's: daß der dramatische Held sein Pathos exponiren müsse, daß er in lyrischem Erguß, in rhetorisch schwungvoller Rede mit dichterischem Glanz sein Herz ergieße, seinen Willen und Zweck darlege.

Selbst im Monolog wird das Dramatische sich dadurch zeigen daß derselbe wie ein Zwiegespräch der im Individuum kämpfenden Gedanken oder eine Unterredung zwischen dem Ich und den umgebenden Dingen oder Zuständen erscheint. Diderot sagt trefflich:

der Monolog sei ein Moment der Ruhe für die Handlung, aber der Unruhe für die Person. Ueberhaupt wenn wir behaupten daß das Wort die erste und hauptsächlichste Aeußerung des Selbstbewußtseins im Drama sei, so gilt es hier selbst als That oder als Handlungen begleitend und veranlassend, und Johann Jakob Wagner verlangt mit Recht in seiner Dichterschule: daß das redende Leben des Dialogs durchaus nur als Vehikel des handelnden Lebens und keineswegs selbständig hervortrete, und nur die Schlechtigkeit der Poeten oder das wortreiche Gesellschaftsleben eines Zeitalters kann in das Drama Dialoge hineinbringen welche Abhandlungen über einen Gegenstand gleichen; der Dialog darf unterhandeln und verhandeln, niemals abhandeln.

Auch die Gedanken, welche die einzelnen Personen in Sentenzenform aussprechen, müssen stets von ihrer Gesinnung getragen sein; das Gemüth muß sich aus der Bewegung der Leidenschaft und dem Strome der Empfindung durch jene zur selbstbewußten Klarheit und freien Allgemeinheit erheben, oder sie müssen der Ausgangspunkt für Willensentschlüsse sein, und stets muß ihre Resonanz im Gefühle des Menschen vernehmlich werden. Shakespeare's Hamlet und Goethe's Faust, diese beiden Gedankendramen sind auch in dieser Beziehung vom höchsten Werth; der Gedanke ist das Pathos dieser Helden, der Zweifel ist die Qual des Gemüths, die allgemeinen Wahrheiten sind die Erkenntniß ganz individueller Situationen. Lessing's Nathan, Schiller's Posa und Wallenstein stehen ihnen nahe, aber die Reflexion gewinnt hier ein Uebergewicht, und daher mitunter ein docirender Ton oder der Ausdruck einer epischen Gedankendichtung, der die Wahrheit um ihrer selbst willen ohne Rücksicht auf besondere Verhältnisse ein Allgemeingültiges ist. Von Shakespeare sagt Rahel einmal ein Wort, das für eine Charakteristik des vollendeten Dramas gelten kann: „Er ist Leben im Leben; er kann fast nicht zur Betrachtung kommen, denn jede Betrachtung wird Leben; und doch ist er lauter Betrachtung."

Eine feine Bemerkung von Cron möge hier eine Stelle finden: „Wenn dem epischen Dichter alles daran gelegen ist den mythischen Inhalt in möglichster Anschaulichkeit vorzuführen, dem lyrischen Dichter dagegen seine besondere Auffassung des Mythos und damit seine sittlichen oder politischen, überhaupt aber subjectiven Zwecke mit möglichstem Nachdruck hervorzuwenden, so strebt der dramatische Dichter, der wenn er würdig zu seinem Volk sprechen

will, zur höchsten Stufe des intellectuellen und sittlichen Bewußtseins gelangt sein muß, dieses in den mythischen Stoff einzubilden und denselben gleichsam individuell bereichert und begeistigt mit epischer Anschaulichkeit zu entfalten. Während demnach im Epos der Dichter ganz dem Gegenstande dient und hingegeben ist, der Gegenstand in der melischen Poesie sich den individuellen Zwecken des Dichters unterordnet, geben in dem Drama beide Theile ihre Selbständigkeit gegeneinander auf um sie ineinander wiederzufinden, indem der Dichter mit seiner Persönlichkeit hinter den Stoff zurücktritt, dieser aber in seiner Entfaltung die Idee des Dichters selbständig wiedergibt."

Stellt das Epos seine Gestalten klar und fest nebeneinander, so wird in dem Drama alles ineinander verschränkt. Unsern Leserinnen möcht' ich sagen daß der Epiker das Gewebe der von ihm geschilderten Begebenheiten in einfachem Vorderstich zusammenreiht, während der Dramatiker durch kunstvollen Steppstich die Personen und Schicksale ineinander verschlingt. Ich habe früher schon auf das Epische des Reliefstils in Phidias' panathenaischem Festzug, in Thorwaldsen's Alexanderzug hingedeutet; eine Analogie für das Drama bieten uns die bewegten Gruppen der Gemälde, die um einen Mittelpunkt in lebendiger Beziehung auf denselben geordnet sind. Ich erinnere nur an Rafael's Spasimo di Sicilia. Das Haupt des unter der Last des Kreuzes niedersinkenden Christus ist für den Sinn des Beschauers wie für das Auge der Mittelpunkt; im Kreise umgeben ihn die Frauen, die Kriegsknechte, Simon, der ihm das Kreuz abnehmen will, alle um ihn beschäftigt, und nebst den Reisigen im Hintergrunde durch die Beziehung auf ihn doch untereinander verbunden. Und so darf ich auch wol an ein früher schon gebrauchtes Gleichniß erinnern: die Einheit des Epos ist die der Pflanze; jeder Zweig ist eine Individualität für sich und der Stamm erscheint nur als der gemeinsame Mutterboden der Zweige, die sich von ihm aus in die Lüfte erheben und zur Krone wölben, ohne daß die Blätter des einen in die des andern übergingen und so der Trieb absteigend zur Wurzel zurückkehrte. Die dramatische Einheit aber ähnelt dem animalischen Organismus, in welchem Ein Herz der Ausgangs- und Endpunkt wie die bewegende Mitte der Lebenssäfte und der Adern ist.

Das Begebenheitliche im Epos läßt der Fülle des Mannichfaltigen freien Raum, die Handlung im Drama ist ihrem Begriff

nach einheitlich, die von der Persönlichkeit gewollte That, der Zweck, der den Weg und die Mittel der Verwirklichung bedingt.

Gerade weil der Dichter einmal seinem Werke die größte Objectivität verleiht, indem er nicht mehr als der Sänger oder Erzähler dasteht, sondern jenes ganz selbständig und frei sich entwickelt, und andererseits das Ganze wie ein Spiel voneinander unabhängiger, zunächst nur sich selbst darstellender Subjectivitäten erscheint, gerade deshalb muß hier die alles zusammenhaltende Einheit um so straffer und abschließender hervortreten, sodaß ein bestimmter Grundgedanke die ganze mannichfache Entfaltung beseelt und beherrscht und alle Besonderheiten des innern und äußern Lebens gegenseitig einander bedingen und durchdringen. Daher das Gesetz allseitiger und strenger Motivirung. Denn das Ereigniß soll in dem Willen der Persönlichkeit begründet und die individuelle Daseinsweise der Charaktere durch die Umstände und Situationen näher bestimmt und gefärbt sein. Das Schicksal muß der Reflex des Gemüths oder die eigene innere Natur des Helden sein, jede auftretende Person muß in der Grundidee des Dramas den zureichenden Grund ihres Lebensloses haben, keine Begebenheit darf ein äußeres Ereigniß bleiben, sondern auch der Schein der Zufälligkeit muß ihr durch die Herleitung aus den handelnden Mächten und durch ihre Rückwirkung auf deren Innerlichkeit genommen werden. Der Epiker hält sich an die Thatsachen, der Dramatiker macht sie zu Thaten des Geistes; der Epiker fragt nach dem Was, der Dramatiker nach dem Warum; jener ist historischer, dieser philosophischer. Darum blüht auch das Epos in der Jugend der Völker, das Drama aber erst zur Zeit ihrer geschichtlichen Reife, im Perikleischen Zeitalter nach den Perserkriegen, in der Aera der Elisabeth nach der Reformation, in unserer Epoche nach der Aufklärung des 18. Jahrhunderts, zur Zeit Kant's und Fichte's. In Müllner's Schuld fragt zuletzt der Knabe:

Warum denn
Dieses Alles sei geschehen?

Jertha soll ihm erhaben antworten:

Fragst du nach der Ursach, wenn
Sterne auf- und untergehen?
Was geschehn ist hier nur klar,
Das Warum wird offenbar
Wann die Todten auferstehen.

Damit ist das Urtheil über das Stück gesprochen. Der Dichter soll eben der Seher sein, welcher den innern Grund und Zusammenhang der Begebenheiten durchschaut, ihren Sinn uns auslegt, und an die Stelle des blinden Fatums die sittliche Weltordnung setzt. Ist das Schicksal eins mit ihr und wird es aus der Natur der Persönlichkeiten entwickelt, durch ihre Thaten bereitet, dann fragen wir am Ende nicht mehr nach dem Warum, weil es uns eben durch die Dichtung selbst anschaulich geworden ist.

Was außer unserm Wirkungskreise — in sich causal begründet — und unabhängig von unserm Vermögen vorgeht und bestimmend auf uns einwirkt, was uns so ohne unser Zuthun als ein Nothwendiges gegeben ist, das können wir als Verhängniß oder Schicksal bezeichnen: unsere Naturanlage, Zeit, Ort, Verhältnisse unserer Geburt, wie alles was die allgemeine Weltbewegung mit sich bringt. Für den welcher hinter diesem Getriebe des Naturmechanismus und der Geschichte ein ursprünglich herrschendes und bestimmendes, sehendes Princip erblickt, wird das Verhängniß, das Schicksal zur Vorsehung, welche die Welt für die Freiheit und das Gute bestimmte und damit als sittliche Weltordnung ihre Verwirklichung durch den Willen selbst in und über der äußern Wirklichkeit fordert und vollzieht. So mag man das Dramatische im Kampf der Freiheit mit der Nothwendigkeit erblicken, im Conflict der Subjectivität mit den sie umgebenden Zuständen und deren Vertretern; aber darin liegt dann noch keine Auflehnung gegen das Weltgesetz als solches, sondern die Bethätigung einer ja auch zum Universum gehörenden Selbstkraft. Erst wo diese zur Selbstsucht wird, und nicht im Ganzen und in der Gemeinsamkeit mit den Andern, sondern im Gegensatz zu jenem und zum Schaden dieser für sich allein gelten und ihr Wohl finden will, da hebt die Schuld an, welche Sühne heischt. Grillparzer macht einmal darauf aufmerksam wie verschieden bei den Griechen das Schicksal erscheint, als Vorherbestimmung, als feindliche Macht, als ausgleichende und vergeltende Nemesis; es sei die unbekannte Größe die den Erscheinungen der Welt zu Grunde liegt, deren Ursache unserm Verstand verborgen bleibt, während er ihre Wirkungen wahrnimmt. Wir glauben an Gott als den letzten Ring in der Kette der Dinge, aber die Mittelglieder fehlen, und der Verstand sucht die Reihe derselben. Statt oben zu beginnen wie das Gemüth und daran das Irdische zu

knüpfen beginnt der Verstand unten mit dem was er faßt, und läßt die Phantasie die hier und dort sichtbaren Ringe der in Dunkel gehüllten Kette mit ihrem Bande verknüpfen. Tausend Dinge, Schickungen deren Grund und Zusammenhang wir nicht begreifen, machen uns irre, was gleichzeitig oder nacheinander geschieht das verknüpfen wir miteinander, und der Aberglaube an Astrologie, Vorbedeutungen, heilvoll oder unglückbringende Tage wuchert in der Einbildungskraft. Und insoweit die Personen des Dramas darin befangen sind mag der Dichter Träume, Ahnungen heranziehen, auf fortwirkende Flüche, rächerische Dolche u. s. w. hindeuten; aber es ist unvernünftig ein Stück darauf zu gründen und solches Schicksal als die Idee des Dichters zu verkündigen.

Wie uns im Leben so vieles zufällt ohne daß wir es beabsichtigen oder ohne daß andere bei der Verfolgung ihrer Zwecke an ein Begegnen mit uns dachten, so genügt es dem Epiker Ereignisse abzuspiegeln, während der Dramatiker die Poesie der Handlung durch die Charaktere und den Willen begründet; er bedarf darum überall der Motivirung. So geben bei Shakespeare die Capuleti nicht einen Ball, auf welchem Romeo und Julia zufällig einander kennen lernen, sondern das Fest wird veranstaltet damit Graf Paris Julia näher treten möge, und Romeo's Freunde wollen ihn, den liebeschmachtenden Träumer, zerstreuen und von der unerwiderten Schwärmerei für Rosalinde heilen, darum schlagen sie vor in Masken auf jenen Ball zu gehen. Dort bricht Tybalt's streitbare Heftigkeit bereits hervor, und Romeo trifft später nicht zufällig mit ihm zusammen, sondern er hat den erschlagenen Mercutio zu rächen, die Freundespflicht treibt ihn zur Herausforderung des Verwandten seiner Braut, und diesen tragischen Conflict hat er sich selbst bereitet, weil er nur mit sich und der Geliebten beschäftigt den Seinen nicht von seinem veränderten Zustande Mittheilung gemacht. Julia wird durch die ihr vom Vater angekündigte Vermählung mit Paris gedrängt sich an Lorenzo zu wenden, und dieser, der die heimliche Ehe einsegnet, reicht ihr nun den Becher, den sie so heroisch leert. Die Kunde ihres Todes treibt Romeo dazu an ihrem Sarg zu sterben; er müßte nicht Romeo sein, wenn er erst noch nähere Erkundigungen einziehen sollte. Sein Tod ruft die Geliebte ihm nach. Daß hienieden für sie doch kein Friede, kein ruhiges Glück gewesen, läßt uns der Dichter empfinden, indem der blumenstreuende Paris

vom Schwert Romeo's gefallen, als er den Eingang zum Grab ihm wehren wollte.

Das Drama bedarf auch darum der ununterbrochenen Causalverbindung, weil es eine Dichtung in der sinnlichen Gegenwart des unmittelbaren Geschehens uns vorführt. An diese Wirklichkeit würden wir nicht glauben, wenn der Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen mangelte, das widerspräche dem Verstand und der Natur; wo die causale Bedingtheit aber klar ist da übt sie die zwingende Gewalt des nothwendig Wirklichen auf den Beschauer.

Doch um noch bei dem Gesetz der Motivirung einen Augenblick zu verweilen, wie meisterlich versteht Shakespeare selbst das Wunderbare, zum Beispiel seine Geistererscheinungen, einzuleiten, sodaß wir, auch wenn sie für nichts als eine subjective Vision gelten sollten, sie mit Hamlet's, Macbeth's, Brutus' Auge sehen! Wie meisterlich erscheint der Ausgang der Schlachten seines Heinrich V., seines Richard III. als die nothwendige Folge und die äußere Besiegelung der innern Tüchtigkeit und des ewigen Rechts! Je mehr es dabei der Dichter versteht die Hebel der Collision und der Entwickelung im allgemein Menschlichen zu finden, desto mehr wird er für die Ewigkeit arbeiten. Was auf wechselnden Zeitansichten beruht das verliert seine Kraft und Bedeutung. Das Gefühl der Ehre ist ein Ewiges, aber der spanische Codex äußerer Ehrenregeln ein Vergängliches. Dies allein schon hebt Shakespeare's Othello über Calderon's Arzt seiner Ehre. Das Drama stellt die Ereignisse in unmittelbarer Gegenwart dar, und wenn der Dichter nicht veralten will, so muß er das immer Gegenwärtige schildern, und seine Dichtung nicht auf bloßes Menschenwerk, sondern auf jene unwandelbaren Rechte des Himmels gründen, von denen Antigone spricht:

> Denn heut' und gestern leben nicht, nein ewig sie
> In Kraft, und niemand hat gesehn von wann sie sind.

Der unmittelbare Eindruck wird dem Drama auch fehlen, wenn der Stoff uns so fern liegt daß wir uns in die Verhältnisse der Weltlage erst hineinstudieren, in absonderliche Sitten uns erst hineinfinden müssen. Es wird daher das Beste sein das eigene Leben, die eigene naheliegende Geschichte zu wählen um die Idee zu veranschaulichen. Allerdings steht es dem Dichter frei diejenige Zeit oder Volksart zu suchen in welcher der Gedanke, den er darstellen will, sich am gemäßesten und verwandtesten ausprägt; aber

immer wird er das Allgemeinmenschliche in den Vordergrund stellen, denn die ewige Geschichte des Herzens, nicht ein vergangenes Ereigniß aus Indien oder Spanien wollen wir sehen. Wenn schon der neueste Gesang, der von den troianischen Kämpfen, in der Odyssee vom Epiker verlangt und der willkommenste geheißen wird, so soll die volksthümliche Bühne das Volksverständliche, Zeitgemäße bieten. Lessing wußte was er that als er es aufgab die Geschichte Virginia's zu dramatisiren, und dafür eine ähnliche Begebenheit an einen italienischen Fürstenhof des 18. Jahrhunderts verlegte; nun konnte er seinem Maler Conti, seiner Emilia wie seiner Orsina Worte in den Mund legen die seine eigenen Gedanken in künstlerischer, sittlicher und intellectueller Hinsicht verrathen. Dadurch werden wir ganz anders in Mitleidenschaft gezogen, als wenn wir erst uns in die fremden Gemüthslagen und eine vergangene Weltanschauung versetzen müssen, aus welcher die Motive entlehnt werden. Und noch eins: Gemeinheit der Gedanken, Niedrigkeit der Gefühle misfällt uns, während Hochherzigkeit und Seelengröße uns anziehen und erheben. Wir wollen im Drama Personen mit denen wir sympathisiren, und wo sie fehlen wird der Dichter schwerlich seinen Zweck erreichen uns zugleich anzuregen und zu befriedigen.

Die Nothwendigkeit der dramatischen Einheit ist bekanntlich von den französischen Kritikern als das Gesetz der drei Einheiten im vermeintlichen Anschluß an Aristoteles aufgestellt worden. Der alte philosophische Kunstrichter aber fordert nur die Einheit der Handlung; von der Einheit des Orts spricht er gar nicht, und in Bezug auf die Einheit der Zeit stellt er keine Regel auf, sondern gibt nur an daß das Epos sich durch seine Länge von dem Drama unterscheide, indem dieses letztere sich soviel als möglich auf einen Sonnenumlauf zu beschränken oder wenig darüber hinauszugehen suche.

Vor allem bemerken wir daß die Griechen nach dem plastischen Princip ihrer Poesie auch im Drama nur eine bestimmte Gruppe und deren Bewegung geben, mit andern Worten: daß sie sogleich bei der Katastrophe anheben und nur diese vor unsern Augen vorgehen lassen, während die Neuern mit Recht gerade das Werden und Wachsen der Charaktere und Begebenheiten zu der Katastrophe hin sehen wollen; dadurch steigert sich unsere Theilnahme daß wir alles Bedeutende nicht blos erzählt bekommen, sondern es mit erleben. Aeschylos dichtete ja auch in Trilogien, die oft wie die

großen zusammenhängenden Acte einer Tragödie dastanden. Sophokles zeigt uns seinen Aias sogleich wahnsinnig in seinem Zelt; ja wie Aias auftritt ist sogar seine Vernunft schon wieder erwacht, und in der Anschauung des Gräßlichen was er begangen steht sein Entschluß zum Selbstmord sogleich fest, und ohne Bedenken und innere Kämpfe wird derselbe ausgeführt. Shakespeare würde hier den Helden im selbstgenugsamen götterverachtenden Trotz auf seine Leibeskraft gezeigt, würde uns das Waffengericht und den Sieg des geistesstarken Odysseus, und dann gerade die Entstehung, das Wachsthum, den thatsächlichen Ausbruch des Wahnsinns wie die Rückkehr zum Selbstbewußtsein haben mit erleben lassen. Eine Tragödie wie Hamlet als bloße Darstellung der Katastrophe bleibt ganz undenkbar, und in Bezug auf Macbeth hat schon Schlegel trefflich gesagt: „Der gewaltige Kreislauf der menschlichen Schicksale geht seinen gemessenen Schritt; große Ereignisse reifen langsam, die nächtlichen Eingebungen frevelnder Tücke treten aus den Abgründen des Gemüths scheu und zögernd ans Licht hervor, und die strafende Vergeltung verfolgt, wie Horaz so schön als wahr sagt, den vor ihr fliehenden Verbrecher nur mit hinkendem Fuß. Man versuche es einmal das Riesengemälde von Macbeth's Königsmord, seiner tyrannischen Usurpation und endlichem Sturze auf die enge Einheit der Zeit zurückzuführen, und sehe dann ob es nicht blos dadurch seine erhabene Bedeutung verliert, man möge auch noch so viel von den Begebenheiten, die uns Shakespeare schauerlich ergreifend vorüberführt, vor den Anfang des Stücks verlegen und sie in matter Erzählung anbringen. Es ist wahr dieses Schauspiel umfaßt einen beträchtlichen Zeitraum; aber läßt uns der rasche Fortgang wol die Muße dies zu berechnen? Wir sehen gleichsam die Schicksalsgöttinnen am sausenden Webstuhl der Zeit ihr düsteres Gewebe fortwirken, und der Sturm und Wirbelwind der Ereignisse, welcher den Helden von der Versuchung zur Frevelthat, von dieser zu tausendfältigen Verbrechen um ihren Erfolg zu behaupten, und so unter wechselnder Gefahr zu seinem Untergang im heldenmüthigsten Kampfe treibt, reißt auch unsere Theilnahme unwiderstehlich mit sich fort."

Den kunstvollsten Bau aller antiken Tragödien sehe ich im König Oedipus. Er hat unwissend den Vater erschlagen, die Mutter geheirathet, und Sophokles hat darum mit Recht nicht diese Thaten als solche uns geschildert, sondern vielmehr dargestellt wie es auf einmal in seiner Seele Tag zu werden beginnt, und von

der ersten Ahnung an das Furchtbare sich als solch ein verworrener Knäuel von Schuld und Unglück darstellt, daß er es nicht erträgt solches anzuschauen, und sich selbst blendet. In der Antigone haben wir schon in neuerer Weise das Herleiten einer Handlung aus dem Gemüth und die durch eine im Drama dargestellte That erst eingeleitete Katastrophe; die natürliche Enge und Geschlossenheit des Stoffs gab diesem Werk wie der Goethe'schen Iphigenie das für die antike wie für die moderne Anschauung gleichmäßig Befriedigende.

Den Ort haben Aeschylos, Sophokles, Aristophanes wechseln lassen, wenn die Handlung es verlangte; Shakespeare thut ein Gleiches, er thut es öfter, weil er umfangreichere Handlungen in ihrem ganzen Verlauf entwickelt. Voltaire meint zwar daß eine einzige Handlung nicht an mehreren Orten vorgehen könne; das ist wahr, wenn man unter Handlung nur das physische Ereigniß versteht; aber gerade das Drama, das durch Action und Reaction die Charaktere entfaltet, kann von verschiedenen Orten aus die treibenden Kräfte in Bewegung setzen, und wenn der Dichter, wie bereits Johnson bemerkt, unsere Einbildungskraft erregt hat um Tausende von Jahren sich zurückzuversetzen und die Geschichte von Antonius und Kleopatra als eine gegenwärtige anzusehen, so ist der Sprung von Alexandrien nach Rom ein Kleines, und die geistbeflügelnde Macht der Poesie wendet sich ja an das menschliche Bewußtsein und an die Blitzesschnelle seiner Gedanken. Die Franzosen sind in die Abgeschmacktheit verfallen Dinge nacheinander an einem und demselben Ort geschehen zu lassen, die in der Wirklichkeit verschiedenen Boden haben, gerade wie sie in kurzer Zeit oft das Entlegene thun lassen, zu dem der Mensch sich eine lange Zeit nimmt. — Indeß hat nach meinem Ermessen die Einheit des Orts eine Bedeutung, und zwar folgende. Der Raum bezeichnet das gleichzeitige Nebeneinander der Personen und der Dinge. Und diese Einheit muß bewahrt werden: der Dichter darf nicht Handlungen einer barbarischen Urzeit mit der feinen Bildung einer spätern Civilisation zusammenbringen; er darf nicht aus der höfischen Galanterie neuerer Zeit ein Motiv für die Handlung nehmen welche sich auf dem Boden der antiken Sitte bewegt; er darf von Leuten mit der Vorstellungsweise des aufgeklärten 18. Jahrhunderts keine Menschenopfer bringen lassen, er darf einer Bathseba keine Empfindungen modern französischer Romanheldinnen leihen und einem Achilleus keine phrasenhafte

Liebhaberrolle geben. Nur was wirklich zusammen vorhanden sein kann darf der Dichter auch gleichzeitig darstellen. Er beobachte also die Einheit der Weltlage und die Uebereinstimmung von Charakteren, Sitten und Gedanken. Und mit dieser idealen Einheit des Orts halte der Dichter auch fest daß die Scene innerhalb der einzelnen Acte lieber gar nicht als zu oft wechsele, weil die Verwandlungen störend wirken. Doch gilt auch hier keine abstracte Regel. Das moderne Drama verwerthet echt malerisch die Umgebung für die Stimmung und Beleuchtung, und bei der Aufführung wirkt das mit; wir wollen das Ballfest, die sommerliche Mondscheinnacht, den Schauer des Grabgewölbes in Romeo und Julia anschauend miterleben; ebenso den Sturm der Heide im Lear; aber die ganzen Acte ließen sich nicht in dieser Scenerie abspielen; auch der erste Act im Othello verlöre viel für uns, wenn Jago's Auftreten auf der Straße nicht dem Erscheinen Othello's und Desdemona's im Senat vorausginge. Concentrirt aber der Dichter auch den Stoff und hält er so mit Lessing, Goethe, Schiller die Mitte zwischen der englischen und französischen Weise, so wird es leichter werden unsere Forderung zu erfüllen, die mit der heutigen Bühneneinrichtung zusammenhängt.

Wer aber in den zwei oder drei Stunden dramatischer Aufführung nicht mehr sehen will als was wirklich in diesem Zeitraume geschehen ist oder doch geschehen sein kann, der muß auch für ein Gemälde nicht blos die natürliche Größe der Gegenstände, sondern auch die Aufhebung der Perspective fordern, da ja in der Wirklichkeit der ferne Kirchthurm nicht kleiner, sondern größer ist als der nahe Mensch. Wenn nun Corneille statt der drei Stunden dreißig anzunehmen sich erlaubt, in denen die Handlung geschehen soll, so setzt er sich doch eine lächerlich willkürliche Schranke; warum nicht ebenso gut acht Tage oder ein paar Jahre? Nein, die Einheit der Zeit ist ein Gesetz fürs Drama, aber man muß sie auffassen als die Einheit und Stetigkeit der Zeitentwickelung. Das Gesetz der Stetigkeit des äußern Geschehens, daß eine Begebenheit Zug für Zug gemalt werde, das wir für das Epos aufstellten, wird im Drama zu dem der Stetigkeit der innern Entwickelung, des ununterbrochenen Werdens der Entschlüsse, Thaten, Gefühle. Alle Momente des ganzen Verlaufs von der ersten Regung einer Leidenschaft bis zu ihrer Entladung in der That und zu ihrem Gerichte oder ihrer Versöhnung muß der Dichter uns anschauen lassen; aber gerade das in dem gewöhnlichen Leben

Unterbrochene und Zerstreute rückt er im idealen Abbilde des Lebens unmittelbar zusammen.

> Was die Natur auf ihrem großen Gange
> In weite Fernen auseinanderzieht
> Wird auf dem Schauplatz, im Gesange
> Der Ordnung leicht gefaßtes Glied.

Hier ist Shakespeare wiederum der größte Meister. Wir durchleben mit seinem Othello, seinem Macbeth, seinem Hamlet ihre ganze Seelengeschichte in der Darstellung ihrer Geschicke. Ebenso in Schiller's Wallenstein, in Goethe's Faust. „Wiewol der Dichter den äußern Zeitverlauf nicht unmittelbar in die Darstellung aufnimmt, so läßt er ihn uns doch in den Gemüthern der Handelnden wie in einem Spiegel perspectivisch erblicken“, — sagt Schlegel, und Gervinus bemerkt daß Shakespeare dem angenommenen Scheine eines kurzen Verlaufs von Handlung zum Trotz Andeutungen eingestreut, durch welche die Handlung, die das Auge rasch vorübergleiten sieht, für das Ohr, für die Vorstellung auf den natürlichen Zeitraum ausgedehnt wird, den sie in der Wirklichkeit erfordert. Solche Andeutungen sind im Othello der Briefwechsel von Jago und Rodrigo, im Hamlet die Reisen der Gesandten nach Schweden und England, des Laertes nach Frankreich und deren Zurückkunft, im Richard III. die beiden Heirathen des Königs, die dreimonatliche Verfallzeit von Antonio's Schein im Kaufmann von Venedig und dergleichen mehr. So wird hinter den engen dramatischen Vordergrund eine größere Zeittiefe eingetragen, und wie durch die Perspective der Raum, so erweitert sich die Zeit im Hintergrunde nach den Erfordernissen der Handlung.

Endlich die Einheit der Handlung. Sie besteht nicht darin daß ein einzelner Vorfall dargestellt, sondern daß eine Begebenheit aus dem Willen des Menschen als sein Zweck entwickelt wird. Den Entschluß, die That, die Folgen der That haben wir also zusammenzunehmen. Aber wo ein Knoten geschürzt, wo eine Kraft durch den Widerstand geweckt, wo ein Conflict geschildert wird, da treten schon mehrere streitende Interessen ein, da treten schon mehrere Charaktere auf, deren jeder seinen besondern Zweck verfolgt, deren jedem sein Ziel das rechte und die Hauptsache scheint. So will Kreon daß der Feind des Vaterlandes auch im Tode ungeehrt sei, während Antigone nur den Bruder im Feinde sieht und ihn bestattet; das bürgerliche Gesetz, das sie übertritt, gibt

ihr den Tod, aber auch Kreon büßt seinen Eingriff in die Rechte der Familie durch den Untergang seiner eigenen. Hier haben wir also mehrere Handlungen, aber ein gemeinsames Princip, den Conflict der ewigen Rechte mit der äußern Ordnung, der Familienpietät mit den Geboten des Staats, und die tragische Lösung zeigt wie das menschliche Leben nur dann bestehen und gedeihen kann, wenn beide harmonisch zusammenklingen. Darum wollte der Franzose de la Motte statt Einheit der Handlung lieber Einheit des Interesses sagen, und Schlegel hielt diese Erklärung für die befriedigendste, wenn unter Interesse überhaupt die Richtung des Gemüths beim Anblick einer Begebenheit verstanden würde. Allein da muß ich wieder nach dem Grunde fragen wodurch dies bewirkt wird, und so ergibt sich als das rechte Wort endlich die Einheit der Idee. Einer der Grundgedanken, welche das Reich der Erscheinungen beherrschen, muß zum organischen Mittelpunkt des Gedichts gemacht werden, sodaß er zugleich die Schicksalsmacht für die Charaktere ist, die ihr Loos nach der Stellung empfangen die sie sich zur Idee geben, sodaß diese als der Brennpunkt und die Seele des Ganzen erscheint und dieses dadurch zum Organismus wird, indem alles Besondere aus Einer Quelle fließt, Einem Ziele zuströmt. Dies thut Shakespeare, und er zeigt die Fülle seines Genius darin, daß er solch einen Grundgedanken nach allen Seiten und Stufen seiner Verwirklichung zur Anschauung bringt, und so einen Reichthum von Gestalten und Begebenheiten nicht bloß äußerlich combinirt, sondern aus Einem Grunde herleitet und das Unterschiedene zur vollsten Harmonie führt.

Ein Blick auf Romeo und Julia wird dies deutlich machen. Daß hier die Tragödie der Liebe aufgeführt wird ist klar. Soll aber die Liebe dramatisch dargestellt werden, so kann dies nur durch Kampf und Ueberwindung des Gegensatzes geschehen. Dieser Gegensatz ist der Haß. Die Liebe der Kinder siegt über den Haß der Familien, aber zugleich entspringt hieraus die heimliche Heirath, die unselige Hast, die das gewonnene Glück für einen Raub achten muß, der Kampf Romeo's mit Tybalt, seine Flucht, der Scheintod Julia's und das wirkliche Ende der Liebenden. Die volle Liebe nun ist geistig sinnlich, ganz real und ganz Phantasie; aber ihre Stufen, auf denen viele Menschen stehen bleiben, sind eines oder das andere. So weiß die Amme nur von der sinnlichen Lust der Liebe, und Julie stößt darum im sittlichen Gefühl

der Treue die Kupplerin von sich. Paris vertritt das verständige Element in der Liebe, die Convenienzheirath nach dem berechnenden Willen der Aeltern; er fällt von Romeo's Schwert, der Held der wahren Liebe siegt über den Repräsentanten dieser flauen Neigung, die nur durch den Vater zu freien, nur Blumen aufs Grab zu streuen weiß. Die blos phantastische Schwärmerei der Liebe ohne wirklichen Gehalt stellt dagegen Romeo's Verhältniß zu Rosalinde dar. Es ist ein Meisterzug des Dichters daß er das liebebedürftige Gemüth Romeo's zeigt wie es sich mit Scheinbildern trägt und sich träumerisch einstweilen in ein anderes Wesen hineinphantasirt, bis ihm das eigene Selbst in der wahren Liebe verklärt entgegentritt, während Julia dem Geliebten die Treue hält gegenüber dem Gebot des Vaters und den Werbungen des Grafen. Hier sind alle einseitigen Richtungen der Liebe neben ihre ganze ideale Fülle gestellt, und diese letztere erweist eben in der Ueberwindung von jenen ihre Wahrheit. Sie erweist sie in der Ueberwindung des Todes, dessen Schrecken nichts sind gegen ihre Macht, und durch diesen Opfertod werden jetzt auch die Hassenden inne welch eine beseligende Macht die Liebe ist, und über dem Grabe der Kinder reichen sich die Aeltern die Hand zur Versöhnung.

Schon in den mittelalterlichen Misterien wurden in die Darstellungen aus dem Neuen Testament ihnen entsprechende Scenen aus dem Alten eingeschoben, und Shakespeare überkam von seinen Vorgängern bereits die Sitte mehrfache nebeneinander laufende Handlungen in einem Drama zu verflechten. Aber sein Genius erkannte daß dies die Einheit des Kunstwerks aufhebt und höchstens zu einer Vermannichfachung der Unterhaltung dient, wenn die verschiedenen Begebenheiten nicht in einem innern Zusammenhange stehen. Und diesen wußte er dadurch herzustellen daß er eine und dieselbe Idee zur Seele der verschiedenen Begebenheiten machte und die Begebenheiten selbst untereinander verknüpfte und ineinander schlang. August Wilhelm Schlegel wies bereits den Tadel zurück als ob im König Lear durch die Hinzuziehung der Geschichte Gloster's die Handlung gestört werde; er deutet an wie sinnreich beide Hauptheile der Handlung ineinander verflochten sind und zur Verwickelung wie zur Auflösung des Ganzen beitragen; er erklärt endlich gerade diese Zusammenstellung für dasjenige was die eigentliche Schönheit des Werkes ausmache. Denn beide Fälle seien in der Hauptsache ähnlich, sie stellen die Ver-

letzung der Pietät, des Verhältnisses zwischen Aeltern und Kindern dar, hier in Söhnen, dort in Töchtern, und was für sich' allein nur als ein Privatunglück erscheinen würde, das stelle sich in dieser Verbindung als eine große Empörung in der sittlichen Welt dar. Und Ulrici fand hier das Geheimniß der Shakespeare'schen Kunst. Sie geht aus von der Einheit der Idee, welche in mehreren Gestalten und Ereignissen sich offenbart, und gerade dadurch sich als eine allgemeine Macht im menschlichen Dasein erweist. Wir haben nicht ein einmaliges Ereigniß, sondern eine allgemeingültige ewige Geschichte. So ist der Lear die Offenbarung daß unter allen Umständen die Welt aus ihren Fugen geht, wenn die Familie in Verwirrung geräth und die Bande der Pietät sich lösen; er thut dar wie nur von innen heraus eine Heilung kommen kann, und wie die wahre Kindesliebe alle Verkennung überwindet, indem Cordelia und Edgar nicht blos äußere Hülfe bringen, sondern auch die Seele ihrer Väter reinigen und retten. So zeigt „Wie es euch gefällt" daß denen die das Leben recht zu nehmen wissen, denen die Gott lieben, alle Dinge zum Besten dienen, und die ganze reizende Dichtung erscheint wie eine süße reife Frucht, gewachsen um den Kern der Verse:

Süß ist die Frucht der Widerwärtigkeit,
Die gleich der Kröte häßlich und voll Gift
Ein köstliches Juwel im Haupte trägt.

So sind die Falstaffiaden die fortlaufende Parodie der Staatsaction, und Shakespeare hebt dies selbst dadurch hervor, daß er die Zusammenkunft des Prinzen Heinz mit seinem Vater vorher zwischen ihm und Falstaff im Wirthshaus aufführen läßt. So zeigt der Kaufmann von Venedig im Shylok wie in Bassanio's Wahl und Gewinnung Portia's und in der Geschichte der Ringe die Dialektik der Rechtsidee; das Stück lehrt daß das bloße Recht einseitig festgehalten zum Unrecht wird, daß der todte Buchstabe den tödtet der mittels desselben tödten wollte, daß über das Recht die Liebe, die sittliche Freiheit siegen, oder sich mit ihm einstimmig machen muß, daß nicht auf dem Recht, sondern auf göttlicher Liebe und Gnade unser Dasein beruht, wie der Dichter selbst sagt:

Doch Gnad' ist über dieser Sceptermacht,
Sie ist ein Attribut der Gottheit selbst,
Und ird'sche Macht kommt göttlicher am nächsten
Wenn Gnade bei dem Recht steht. Darum, Jude,

Suchst du um Recht schon an, erwäge dies,
Daß nach dem Lauf des Rechtes unser Keiner
Zum Heile käm'; wir beten all' um Gnade,
Und dies Gebet muß uns der Gnade Thaten
Auch üben lehren.

Otto Ludwig vergleicht in seinen Shakespearestudien solche Doppelhandlung mit den Doppelorganen am menschlichen Körper. „Die Learfabel und die Glosterfabel sind gleichsam die zwei Augen aus welchen die eine Seele der tragischen Idee uns schmerzbezaubernd, mitleidberauschend und doch zugleich mit strenger Hoheit ansieht. Wer den menschlichen Bau beschaut dem wird es klar daß die Zweiheit der entsprechenden Organe erst recht die Einheit der ihn belebenden Seele ins Licht setzt. Jene beiden Halbfabeln arbeiten einander in die Hände, wie es zwei arbeitend bewegte Hände thun. Da ist kein Griff den die eine machte ohne den entsprechenden der andern, keine bewegt sich blos mechanisch, einem localen Reiz nachgebend; beide bewegt Ein Zweck."

In Schiller's Wallenstein stellen Max und Thekla den Idealismus des Herzens dem Realismus des Verstandes und Willens gegenüber, und so gibt die Tragödie nicht blos ein Stück aus der Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs, sondern spricht auf eigene Art das Ganze der Menschheit aus. Wallenstein, den seine Uebermacht, sein Heer, die Intrigue der Gegner zum Abfall vom Kaiser reizen, scheitert und fällt; Max Piccolomini, durch seine Liebe an den Helden gebunden, sagt sich vom Vater los, da dieser die Sache der Widersacher führt, und scheidet von Wallenstein, da dieser zum Verräther wird; er opfert sich und seine Geliebte der Reinheit, Wahrhaftigkeit und Treue; Wallenstein selber erscheint als der einseitige Realist, als er das Recht des Herzens, die Individualität in der Liebe von Max und Thekla nicht anerkennt; indem er sie scheiden heißt, verdunkelt er selbst den Stern seines Lebens. Bild und Gegenbild entwickeln sich in engster Verflechtung, ein Werk nicht genug zu bewundernder Meisterschaft.

Wir bemerken dabei daß die mittelalterlichen Epen eine ähnliche Doppelspiegelung lieben; aber wenn das Drama Geschicke und Begebenheiten ineinander verflicht, so erzählt das Epos sie nacheinander, und gibt gern in der Geschichte der Aeltern ein kurzes Vorbild dessen was das nachfolgende Geschlecht erlebt.

Dadurch daß Shakespeare's Charaktere Träger einer Idee sind, gewinnen sie bei aller individuellen Lebendigkeit zugleich ein ideales

Gepräge, gewinnen die Begebenheiten, so absonderlich sie oft erscheinen mögen, einen allgemeingültigen Inhaltskern. Nicht blos daß er so herrlich die Magie des Weibes in der harmonischen Einheit der ganzen menschlichen Natur, in dem naturwüchsigen Frieden von Sinn und Seele darstellt, weshalb Weiße mit Fug und Recht hier den Ausdruck seines eigenen schönen, reinen, tiefen Gemüths erkannt hat; hätten wir im Hamlet „nur die rein individuelle und zufällige Schwäche thatloser Unschlüssigkeit", so würde das schwerlich uns seit Jahrhunderten interessiren. Vielmehr haben wir in Hamlet die Tragik des Gedankens, der, wenn er immer und überall die That ganz gestalten und beherrschen will, vor lauter Ueberlegung nicht zur That kommt, und ich sehe hier wie bei Goethe's Faust den Kampf des menschlichen Geistes überhaupt. Wir alle tragen einen Hamlet in uns, die wir weder instinctiv noch gewissenlos handeln.

Die durch die Idee vermittelte organische Einheit des Dramas fordert endlich eine entsprechende äußere Composition, das Werk muß ein Ganzes sein. Für ein Ganzes verlangt schon Aristoteles Anfang, Mitte und Ende; es soll demnach im Drama nach der Exposition der Charaktere und Verhältnisse ein Knoten geschürzt, ein Conflict herbeigeführt und dieser dann gelöst werden. Der Anfang soll uns die Lage der Dinge und die Charaktere vorführen, aus denen die Handlung sich entwickelt; die Spanier thun vornehmlich das erstere, Goethe das letztere; Shakespeare weiß beides ineinander zu verweben. Indeß wollen wir hier keine lange Erzählung oder Beschreibung; die können eher eintreten wenn unser Herzensantheil an der Sache schon rege ist und wir selber nach genauerer Kenntniß verlangen, sie sind aber nicht geeignet das Interesse zu wecken; darum soll ein von Gefühlen bewegtes Leben sogleich vor unsern Augen sich aufthun. So tritt Jago in aufgeregter Stimmung hervor, und wie er den Brabantio aus der Nachtruhe weckt mit dem Rufe daß seine Tochter eben mit Othello vermählt werde, sind wir sogleich in Spannung versetzt. Die Geistererscheinung, die Scene bei Hof, Hamlet's melancholisch argwöhnende Stimmung sind die Fäden die sich alsbald ineinanderschlingen und unsere Aufmerksamkeit fesseln, wir sehen die Umstände im Spiegel von Hamlet's bewegtem Gemüth. Die Eröffnungsscenen von König Lear, von Schiller's Tell sind voll symbolischer Großartigkeit für das Ganze, voll ergreifender Empfindungsmacht.

Von der Exposition nun wölbt sich die Dichtung zu einem Höhenpunkt empor und steigt zu einem befriedigenden Schluß wieder herab. Man hat jenen Umschwung, den Aristoteles im Glückswechsel des Helden erkannte, nach ihm Peripetie genannt, und Shakespeare, der scheinbar regellose, weiß dieselbe auch äußerlich in die Mitte seiner Stücke zu legen. Dies hat Gervinus zuerst hervorgehoben. Im Othello stehen die Worte, bei denen sein Glück auf der Spitze steht (Excellent wretch. Act. III. 3), wie abgezirkelt in der Mitte des Stücks. So der Tod des Polonius im Hamlet, die Erscheinung von Banco's Geist im Macbeth, der Ausbruch des Wahnsinns im Lear. Im Coriolan steigert sich der Haß und Kampf zwischen ihm und den Tribunen bis dahin daß sie ihn Verräther nennen; und gerade der Zorn über diesen Vorwurf treibt ihn um sich zu rächen zum Verbrechen des Kampfes gegen das eigene Vaterland. Die Peripetie dieses Stücks nennt denn auch Hettner eine unnachahmlich große. In Schiller's Maria Stuart wird das Zwiegespräch der Königinnen, das die Versöhnung bringen sollte, zum Ausbruch des tödlichen Gegensatzes. Im Wallenstein ist das Werden des Entschlusses die aufsteigende Hälfte; im Moment desselben verbietet der Held der Gräfin Terzki zu frohlocken, und erwartet daß der Rache Stahl auch schon für seine Brust geschliffen ist. Die Niobefreude Isabella's über ihr Mutterglück steht ebenso in der Mitte der Braut von Messina. Wunderbar groß ist in dieser Beziehung auch der Plan zum Demetrius, ein Beweis wie Schiller noch in aufwärtssteigender Bahn ging. Demetrius ist glücklich und siegreich im guten Glauben an sein Recht; auf der Höhe des Glücks erfährt er daß er des Zaren Iwan Sohn nicht ist; und indem er dadurch den Glauben an seine Sache verliert, die einfache Klarheit seines Geistes im Zweifel gebrochen wird und er nun selbstsüchtig und mistrauisch zu tyrannischen Maßregeln greift, bereitet er sich von jenem Wendepunkt an selbst den Untergang. Die Peripetie im „Leben ein Traum“ ist Sigismund's tiefsinniger Monolog am Schluß des zweiten Acts.

Wenn der bildende Künstler im prägnanten Moment das Vorausgegangene und Folgende ahnen läßt, so gewährt der Dichter im Flusse der fortschreitenden Darstellung Ruhepunkte zum Ueberblick und zur Zusammenfassung, eine Umschau auf der Höhe selbst, die in der Regel einen Wendepunkt und Umschwung in der Handlung bezeichnet. Hier treffen die streitenden Kräfte aufeinander und halten sich für einen Augenblick die Wage, bevor die

Entscheidung erfolgt; die Krisis wollen wir im Drama erleben, und wo sie fehlt ist die kunstgerecht einheitliche Führung mangelhaft geblieben. In den Räubern bezeichnet sie Karl Moor's Monolog beim Sonnenuntergang nach der Schlacht; im Clavigo spürt dieser wie ihm in der Fülle der Freuden die kalte Hand des Todes über den Nacken fährt, als er zu Marie Beaumarchais zurückkehrt, aber sie so verändert findet, daß sein ihr entgegentaumelndes Herz wie in Seufzerbeklemmung einen Augenblick still steht. Mit Recht bemerkt Henke daß wenn die bildende Kunst den Eindruck der Schiller'schen Wallensteinstragödie in einem Moment vereinigen wolle, sie die Scene nehmen müsse wo er den abfallenden Truppen das Antlitz des Feldherrn zeigt, sie aber auf seinen Anblick nichts mehr geben. „Jetzt können wir ihn uns nicht anders denken als wie den Laokoon. Er steht bewegungslos, erstarrt in einem Seufzer, in dessen unendlicher Tiefe Vergangenheit und Zukunft vor seinem Auge versinkt." Ueber die Krisis in der Maria Stuart sagt derselbe mit uns daß sie im Gespräch der Königinnen erscheine; die Scene selbst ist classisch gegipfelt in einem Moment des Stillstandes, in welchem Maria erkennt daß sie vergeblich ferner bitten würde. Sie hat das Aeußerste versucht in Selbstüberwindung und Demüthigung; sie fühlt daß jetzt oder nie die Versöhnung eintreten muß, sie erwartet das Wort des Friedens. „Da Elisabeth schweigt, ruft sie aus, als ob es nicht möglich wäre:

Weh' Euch, wenn Ihr mit diesem Wort nicht endet!
Denn wenn Ihr jetzt nicht segenbringend herrlich
Wie eine Gottheit von mir scheidet —

Sie hält inne, — und plötzlich ist es ihr klar: was sie eben als undenkbar vorausgesetzt ist doch wahr; sie wird die Feindin nicht erweichen. Wenn die Erstarrung des Seufzers vorüber ist, bricht sie aus:

Schwester!
Nicht um das ganze reiche Eiland, nicht
Um alle Länder die das Meer umfaßt
Möcht' ich vor Euch so stehn wie Ihr vor mir!

Den Worten nach sind diese Verse nur der bedingte Nachsatz zu dem bedingenden Vordersatze vor dem Gedankenstriche oder Seufzer. Der Sinn ist aber seitdem anders geworden. Die Bedingung,

die im Vordersatze als kaum denkbar ausgesprochen war, ist zur Gewißheit geworden und der Nachsatz ist als nicht mehr bedingt zu verstehen. Die Hoffnung ist dahin, aber die Demüthigung auch. In stolzer Freiheit erhebt sich die Heldin, losgerissen von den Aengsten ihrer endlichen Verhältnisse und Verirrungen, entrückt in die Berührung des Unendlichen."

Aus der Einheit der Idee verbunden mit der der Atmosphäre und der ununterbrochenen Zeitentwickelung ergibt sich die Einheit der Stimmung, die bei lyrischen Dramatikern, wie Robert Greene, manchmal jene ersetzt, aber auch in Shakespeare's und Goethe's Meisterwerken sich ungesucht ergibt. Die Schauer der Novembernacht und ihr Uebergang in das Morgenroth eines neuen Tages sind in der ersten Scene des Hamlet ebenso bedeutungsvoll als das Lied der Nachtigall auf dem Granatbaum in Romeo und Julia oder der lustige Hörnerklang im Ardennerwald. Diderot verlangt sogar daß der erste Moment über die Farbe des ganzen Werks entscheide, uns sogleich in die einheitliche Stimmung versetze. Der eigenthümliche Ton erscheint bei Shakespeare nach der Hauptperson des Dramas gestimmt, die Ausdrucksweise eines Lear, eines Macbeth klingt in der Umgebung nach, während im Epos größere Selbstständigkeit der Einzelnen waltet, und die Mannichfaltigkeit der Charaktere namentlich im Wilhelm Meister auch in ihrer Sprechart wunderbar zur Erscheinung kommt. Im Hamlet hemmt der Gedanke die That, und daraus fließt der retardirende Gang des Stücks; im Macbeth stürzt die Thatkraft über die Schranken des Gewissens, und darum der Sturmschritt der Entwickelung, zu dem der landschaftliche Hintergrund des schottischen Hochlandes trefflich paßt. Die Scene der Goethe'schen Iphigenie ist der heilige Hain vor einem Tempel, und eine priesterliche Feierlichkeit, eine plastische Formenklarheit waltet durch das ganze Stück; dagegen führt uns der Egmont auf den Markt der Niederländer mit seinem Volkstreiben, in das stille Bürgerhaus, wir haben eine malerische Fülle von Gestalten mit dem perspectivischen Hintergrunde des historischen Lebens- und Zeitumschwunges vor uns; im Tasso aber wandeln wir in einem italienischen Garten mit seinen Lorbern und Cypressen, mit seinem Orangenduft und seinem südlich warmen Himmel, und der Glanz der Romantik ist leuchtend über das Ganze ausgebreitet. Idee, Charaktere, Entwickelung der Handlung und Zeit und Ort des äußern Schauplatzes, eines stimmt zum andern, folgt aus dem

andern, und so gewinnen wir bei aller Mannichfaltigkeit einen harmonischen Totaleindruck.

Freytag hat in der Technik des Dramas noch bestimmter acht Momente unterschieden. Er nennt zunächst die Einleitung, die auch ein Vorspiel sein kann, wie deren Schiller im Wallenstein und in der Jungfrau von Orleans, Goethe im Faust am meisterhaftesten ausgeführt haben. Die Einleitung theilt die Vorbedingungen der Handlung mit, was Aeschylos und Sophokles in lebendiger Wechselrede vor dem Eintritt des Chors zu thun pflegen, während Euripides unkünstlerischer eine Person den Prolog sprechen, einen Vorbericht erstatten läßt. Das wären dann im Lear die kurzen Gespräche vor dem Auftritt des Königs, im Tell die idyllischen Reden von Jägern und Hirten, die erste Volksscene im Egmont, die Begrüßung der Generale und Questenberg's in Wallenstein. In der Eröffnungsscene schlägt der Dichter gern den Grundaccord des Stückes an: „er hat hier Gelegenheit die eigenthümliche Stimmung des Ganzen wie in kurzer Ouvertüre anzudeuten, das Tempo, die größere Leidenschaftlichkeit oder Ruhe mit welcher die Handlung forteilt. Der gemäßigte Gang, das milde Licht im Tasso wird durch den heitern Glanz des fürstlichen Gartens, die ruhige Unterhaltung der geschmückten Frauen, die Kränze, das Schmücken der Dichterbilder eingeführt. Im Hamlet: Nacht, der spannende Commandoruf, Aufziehen der Wache, das Erscheinen des Geistes, düstere zweifelvolle Erregtheit (es ist etwas faul im Staate Dänemark). Im Macbeth: Sturm, Donner, die unheimlichen Hexen auf wüster Heide.“ Im Othello nach rascher Wechselrede zwischen Jago und Rodrigo das Erwecken Brabantio's aus dem Schlaf, wir stehen sogleich auf vulkanischem Boden in aufgeregter Spannung. Shakespeare läßt nun manchmal eine ruhigere Scene folgen. Dann aber kommt 2) das erregende Moment, ein starkes Gefühl, ein kräftiger Wille in der Seele des Helden, oder der Entschluß des Gegenspielers seine Hebel anzusetzen. So im Gespräch von Brutus und Cassius der Gedanke den Cäsar aus dem Weg zu räumen; in Romeo und Julia dagegen sein Entschluß das Ballfest zu besuchen, in Maria Stuart Mortimer's Bekenntniß, im Clavigo Beaumarchais' Ankunft, im Macbeth die Hexen die dem Helden die Krone voraussagen, sein Seelenkampf nach dem Siege in der Schlacht, die er lieber für sich als für Duncan gewonnen haben möchte, im Othello Jago's Plan das Liebesglück des Feldherrn

zu zerstören, die nähere Darlegung dessen was schon im ersten Accord sich äußerte. Im Tell ist es der flüchtende Baumgarten, und seine Rettung durch Tell leitet in die aufsteigende Handlung über und macht die große erste Scene zum Symbol des Ganzen; so im Lear, wo die Aufrichtigkeit Cordelia's und ihre Verstoßung die Handlung aufs Ergreifendste eröffnen. Im Hamlet folgt auf die Hofscene und seinen schmerzdurchglühten Monolog dies erregende Moment durch die Geisterscene.

3) Die Steigerung. In Julius Cäsar die Verschwörung, ein großer Moment, wo in Romeo und Julia vier Momente vorliegen, die Ballscene, die Gartenscene, die Trauung, Tybalt's Tod mit ihren begleitenden und motivirenden Zwischengliedern. Im Macbeth das Eintreten der Lady, Duncan's Ankunft, Macbeth's Seelenkampf, der Königsmord, der Plan gegen Banquo. In der Jungfrau von Orleans ihr Siegeslauf, im Tell der Bund der drei Männer, der drei Cantone.

4) Der Höhenpunkt, in welchem das Resultat des aufsteigenden Kampfes stark hervortritt. „Allen Glanz der Poesie, alle Kraft wird der Dichter anzuwenden haben um diesen Mittelpunkt seines Kunstwerks lebendig herauszuheben.“ So in Romeo und Julia die Stelle in ihrem Monolog, der die Sonne hinabsinken heißt, bis zum Lebewohl nach der Brautnacht; so im Macbeth das Erscheinen von Banquo's Geist und des Helden Gewissenskampf mit ihm, so im Lear der Sturm auf der Heide, der Wahnsinn, das Gericht in der Hütte, so Cäsar's Tod im offenen Senat, so Hamlet's theoretischer Triumph durch das Schauspiel und sein sittlich so herrliches Gespräch mit der Mutter. In der Tragödie nun ist oft mit dem Höhenpunkt das verbunden was mit ihm die Peripetie ausmacht, die Wendung zum Niedergang, 5) das tragische Moment, das Freytag als ein Finsteres, Schreckliches, Trauriges bezeichnet, unerwartet für den Helden, aber in der Verkettung der Ereignisse ursachlich bedingt. So nach Cäsar's Ermordung die Rede des Antonius, welche gegen die Verschworenen das Volk aufwiegelt das sie zu befreien dachten; so Tybalt's Tod durch Romeo's Schwert. Bei Sophokles, können wir hinzufügen, hat man es die Ironie des Schicksals genannt daß dasjenige was Rettung oder Hülfe bringen sollte oder zu bringen schien, gerade zum Verderben ausschlägt, oder daß wer das Verhängniß vermeiden will es gerade durch die eigene Thätigkeit beschleunigt oder herbeiführt. Ganz Aehnliches liebt auch Calderon. In Shake-

speare's Coriolan schlägt was die höchste Erhebung schien, die Erwählung zum Consul, durch seinen unbändigen Stolz in das Gegentheil um und führt zu seiner Verbannung. In Maria Stuart ist der Höhenpunkt die Begegnung beider Königinnen, und was Befreiung bereiten sollte das führt zum Tod.

Nun folgt die Umkehr, die fallende Handlung, das sechste Moment. Die Gegenspieler übernehmen hier häufig die Führung. So hat nach Karl Werder's treffender Bemerkung Hamlet durch das Schauspiel nicht blos den König entlarvt, sondern sich selbst auch dem König verrathen, und nun tritt dieser ein um durch die Sendung nach England, dann durch das Gefecht mit Laertes den Neffen aus dem Leben zu räumen. „Alle Kunst der Technik, alle Kraft des Talents wird nöthig um hier einen Fortschritt der Theilnahme zu sichern. Der Kern des Ganzen, die Idee und Führung der Handlung treten mächtig hervor, der Zuhörer versteht den Zusammenhang der Begebenheiten, sieht die letzte Absicht des Dichters, er soll sich den höchsten Wirkungen hingeben, und er beginnt mitten in seiner Theilnahme prüfend das Maß seines Wissens, seiner gemüthlichen Neigungen und Bedürfnisse an das Kunstwerk zu legen. Deshalb: nur große Züge, große Wirkungen." Coriolan und die Mutter, Julia's Monolog vor dem Schlaftrunk, das Schlafwandeln der Lady Macbeth sind meisterhafte Scenen, sie geben einen Einblick in das innerste Seelenleben.

Als Gegenbild zum tragischen Moment kann hier vorkommen was Freytag 7) das Moment der letzten Spannung nennt: das Gemüth des Hörers wird in der Tragödie für einen Augenblick entlastet, als ob eine günstige Wendung des Geschicks vor der Katastrophe eintreten könnte, wenn der Pater Lorenzo zu Julia's Gruft eilt, wenn Edmund den Mordbefehl gegen Lear zurückruft; wenn Kreon die eingemauerte Antigone befreien lassen will und wenn der Chor hofft daß Aias erhalten bleibe, so kommt hier häufig vor der Katastrophe ein freudiger Gesang. Spanische Dichter sind stark darin daß sie den erwarteten Ausgang auf eine unerwartete Weise, namentlich im Schauspiel, in der Komödie herbeiführen, und so an dem Ende eine neue Spannung erregen.

8) Die Katastrophe endlich, die Schlußhandlung, von den Alten Exodus genannt, führt den Helden zum Ziel. Ist es der Untergang, so muß dieser als das causal nothwendige Ergebniß des Kampfes erscheinen, und zugleich versöhnend und erhebend das Bewußtsein im Zuschauer erweckt werden daß dies vernünftig

eine sittliche, nicht eine blinde Nothwendigkeit ist. Ein Schlußwort des Dichters mag dabei daran erinnern daß nichts blos Individuelles oder Zufälliges, sondern ein Poetisches von allgemeinmenschlicher Bedeutung dargestellt worden ist. Als technische Regeln gibt Freytag an: Man vermeide jedes unnütze Wort und lasse kein Wort ungesagt das die Idee des Stücks aus dem Wesen der Charaktere zwanglos erklären kann; man halte das dramatisch Darzustellende, die scenische Ausführung kurz, einfach, und gebe in Diction und Action das Gedrungenste, das Beste. — Schwerlich wird es nöthig sein daß der Dramatiker alle diese acht Momente stets im Auge habe, wol aber daß der Stoff sich vor seiner innern Anschauung in die Hauptmomente der Exposition, Steigerung, Peripetie und Lösung gegliedert darstelle; auch Gottschall hält das erregende Moment wie das tragische für Schnörkel, mit denen sich praktisch wenig anfangen lasse; das eine liegt, sobald der Stoff dramatisch ist, in der Exposition, das andere in der Peripetie, oder ergibt sich wenigstens aus beiden. Lope betonte mit Recht daß es gut sei wenn vor der Katastrophe, also bei uns im vierten Act, eine Wendung eintrete die für einen Augenblick einen andern als den erwarteten Ausgang vermuthen lasse; dadurch werde die Spannung vor der Lösung erhöht.

Seiner Natur nach wird der Bau des Dramas dreigliederig sein, Exposition, Verwickelung und Lösung als Anfang, Mitte und Ende in drei Acten darlegen. Die Mitte ist hier aber natürlich das Umfangreichste, und so findet sich für sie gewöhnlich wieder eine Entfaltung in drei Acte, sodaß dem zweiten des Dramas dann der Beginn der Verwickelung, dem dritten eine Höhe des Conflicts, ein Wendepunkt, dem vierten das indeß noch gehemmte sich Hinneigen zur Lösung, dem fünften diese selbst zukommt.

Die große Aufgabe des Dramatikers ist daß er die Handlung und unsern Antheil an ihr zu steigern versteht; es ist falsch die größte Wucht sogleich in den ersten Act zu legen; dann versiegt die Handlung und ermattet die Aufmerksamkeit. Wiederholen sich Motive, so knüpfen sie das Folgende an das Vorhergehende, so dient dieses um auf jenes vorzubereiten, aber das zweite soll dann das stärkere sein. Emilia Galotti hatte eine weiße Rose im Haar als Appiani sie zuerst sah; sie schmückt sich wieder mit einer solchen am Brauttag, und als der neuvermählte Gatte ermordet und sie in der Gewalt des Prinzen ist, da reißt sie die Rose weg: „Du gehörst nicht in das Haar einer — wie mein Vater will

daß ich werden soll!“ Und als sie den Dolchstoß von Vaters Hand empfangen, und Odoardo fragt: Was hab' ich gethan? da versetzt die Sterbende: „Eine Rose gebrochen ehe der Sturm sie entblättert.“ Jago treibt wiederholt sein Spiel mit Rodrigo. Tybalt's Streitsucht bricht auf dem Ball schon aus, sie bereitet das tragische Moment vor, wo er den Mercutio tödten wird und Romeo zum Zweikampf verpflichtet. Die Hexen eröffnen die Tragödie, sie erscheinen dem Helden, und er beschwört und nöthigt sie zur Weissagung. Die beiden Brautwerbungen Richard's stehen in einem anziehenden Contrast. Sinnig bemerkt Freytag über die wiederholte Schlaftrunkenheit von Brutus' Diener Lucius vor der Verschwörungsscene und vor der Geistererscheinung: „Beidemale zeigt sich hier der milde Sinn des Brutus; aber der zweite Anschlag desselben Accords hat die Erscheinung einzuleiten, sein weicher Mollklang erinnert den Hörer sehr schön an jene Unglücksnacht und die Schuld des Brutus.“

Für die dramatische Sprache verlangt Aristoteles mit Recht den Zauber der Kunst, die Süßigkeit der Rede (ἡδυσμένος λόγος); Hebbel dagegen bezeichnet die Schönheit der Sprache als etwas woran arm zu sein das erste Zeichen des Reichthums sei. Das mag von den gezierten Phrasen gelten, die Schönheit aber ist stets charakteristisch, und der dramatische Stil kann realistischer sein, den treffendsten Ausdruck für das Besondere finden und dadurch eine Mannichfaltigkeit von Tönen anschlagen, oder er kann idealistischer alles der Harmonie und der Stimmung des Ganzen einschmelzen; doch erhebt sich Shakespeare ebenso über die gewöhnliche Rede in der Fülle seiner Tropen und in der Schlagkraft und Wucht seiner Verse, wie Goethe in seiner plastisch klaren Milde, Schiller in seinem antithesenreichen Schwung. Auch wenn die Prosa an der Stelle des zum Ziel strebenden Jambus tritt ist sie ebenso gut wie in der Novelle und dem Roman eine künstlerisch gebildete, sobald eben die Werke einen wirklichen Dichter zum Verfasser haben. Man halte stets fest: Die gewöhnliche Sprache ist eine abgegriffene Münze, die von Hand zu Hand geht, sie bezeichnet Vorstellungen, Gedanken die allen gehören; der Dichter aber blickt den Charakteren ins Herz, er macht offenbar wie ihnen zu Muthe ist, und prägt für ihre Eigenthümlichkeit das Gold und Silber ihrer Gefühle neu, schafft Ausdrücke für den Eindruck den er selbst in der Seele trägt und den er den Hörern machen will; er löst seinen Gestalten die Zunge, und was wir

gewöhnlich nur andeuten oder stammeln das läßt er voll und frei aus der Brust hervorquellen, für das findet er das veranschaulichende Bild, den ergreifenden Empfindungslaut. So vernehmen wir bei dem dramatischen Dichter im gewöhnlichen Geräusche der Welt die Naturtöne des Zorns und der Liebe, des Muthes und des Schmerzes; er findet das rechte Wort, und belebt zugleich das ästhetische Gefühl, das ja ursprünglich bei der Sprachbildung waltete; das plastische wie das musikalische Element der Poesie kommt zu seinem Rechte. Eine Feuilletonkritik, welche in der Copie der gewöhnlichen Gesellschaft und ihrer ordinären Sprechweise die Aufgabe des Dramatikers sieht, die sie höchstens mit einiger kalauernden Geistreichheit würzt, dient der Mode und der Verkommenheit der Bühne zu einem bloßen Unterhaltungsinstitut; ihr gegenüber wollen wir mit den großen Dichtern alter und neuer Zeit das Recht der Kunst hochhalten.

Im Drama soll ein gegenwärtiges Leben sich vor uns entfalten und sein Ziel erreichen; Schauspieler, deren jeder sich in seine Rolle versetzt um sie zur Vollanschauung zu bringen, sollen zugleich im Zusammenspiel ein harmonisches Ganzes verwirklichen. Wie durch die ausdrucksvolle Betonung der Worte das lebendige Gefühl in die Vorstellungen hereinklingt, so begleiten Miene und Geberde die Rede und machen die Seelenstimmung wie die Handlung auch dem Auge klar, das Innerliche äußernd und verdeutlichend. Es ist eine fortschreitende Plastik, und ihr gesellt sich die Malerei durch die Decoration, welche dem Bilde den Rahmen wie den Hintergrund oder die wirkungsvolle Beleuchtung schafft. Die Ruhe epischer Betrachtung soll im Zuschauer von dem Wechsel lyrischer Erregungen durchdrungen und von der Spannung auf die Zukunft begleitet sein. Wie das Leben selbst uns Unerwartetes und Neues bietet, so soll es auch das Drama; aber in der Einheit des Kunstwerks muß auch das Ueberraschende nicht als Zufall von außen hereinbrechen, sondern motivirt sein, worauf schon Aristoteles mit dem Satze hindeutet daß die Tragödie vorzugsweise ihren Zweck erreiche, wenn die Begebenheiten wider Vermuthen und doch auseinander entstehen. Der bühnenwirksamste Dramatiker hat seine Effecte am meisten vorbereitet. Shakespeare läßt den Arzt und die Kammerfrau erst über die schlafwandelnde Lady Macbeth sprechen ehe sie selbst seufzend und die Hände reibend vor uns auftritt; er läßt den wahnsinnigen Lear schildern ehe er kommt, blumenbekränzt, gerichthaltend, noch jeder

Zoll ein König; ähnlich ist es mit der Geistererscheinung im Hamlet. Indem der Eindruck sich langsam steigert, wird er um so unwiderstehlicher, um so unvergeßlicher. Sinnlose Theatercoups, jene Effecte die Richard Wagner als Wirkungen ohne Ursache bezeichnet, verweist auch Gottschall von der Schwelle des Dramas, während er plötzliche Wirkungen gestattet, die aus der Explosion geschickt angelegter Minen oder Gegenminen hervorgehen. Dahin gehören denn auch die sogenannten dankbaren Abgänge, wenn sie nicht blos äußerlich theatralisch sind, sondern im Schluß einer Rede oder Scene die Energie derselben mit einschlagender Gewalt zusammenfassen, das Komische oder Tragische zum Durchbruch bringen. Jeder Actschluß aber vor dem letzten muß einem Septimenaccord gleichen, der auf der Basis einer theilweise gewonnenen Harmonie doch noch eine Unbefriedigung, die Spannung und das Verlangen nach vollgenügender Auflösung zurückläßt; eine Entwickelungsstufe muß erreicht, aber als solche durch den Hinblick auf den Fortgang auch angezeigt sein. Calderon weiß geschickt die Dinge so wenden daß was die Verwickelung lösen sollte sie erst recht vergrößert, bis alles sich überraschend löst. Die guten Stoffe freilich sind selten, welche wie der Macbeth so die Wirkung steigern daß wir bei jedem Act glauben nun sei das Gewaltigste da, und daß der folgende doch noch ein Mächtigeres bringt. Das aufgeführte Drama vereint die Künste des Raumes und der Zeit, der Anschauung und Empfindung; es befriedigt den Verstand durch causale Geschlossenheit, durch psychologische Richtigkeit, die Vernunft und das Herz durch die sittliche Auffassung des Schicksals, den Schönheitssinn durch die Harmonie in der Fülle: der ganze Mensch ist angeregt und befriedigt zugleich, und somit hier am vollsten erreicht was Karl Köstlin als den Erfolg alles Schönen bestimmt hat.

Zum Schluß dieser allgemeinen Erörterungen über das Drama sei Shakespeare's Idee von seiner Kunst noch als Bestätigung derselben erwähnt. Er sieht im Drama die poetische Darstellung der Weltgeschichte: der Mensch soll zur Erkenntniß seiner wahren Natur geführt werden; dazu gehört die volle Einsicht in das Gute und Böse, denn das Sittliche ist der Schwerpunkt unsers Lebens; dazu gehört die Kenntniß der Welt, die Veranschaulichung ihrer Lage. Der Dichter spricht durch seines Hamlet's Mund zu den Schauspielern: „Der Zweck des Schauspiels war und ist der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen

Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen."

Wir stellen diesem Worte des Engländers zwei Aussprüche seines großen spanischen Genossen auf dem Gipfel des Musenberges zur Seite. Das Schauspiel, sagt der Pfarrer im Don Quixote, soll nach des Tullius' Meinung ein Spiegel des menschlichen Lebens sein, ein Musterbild der Sitten, eine Darstellung der Wahrheit. Und der scharfsinnige Junker von la Mancha selber fragt seinen Sancho Pansa: „Hast du nie eine Komödie gesehen, worin Kaiser, Könige, Ritter, Päpste, Damen und verschiedene andere Personen vorkommen? Einer spielt den Kuppler, der den Betrüger, der den Kaufmann und der den Soldaten, der den klugen Narren, der den dummen Liebhaber — und wenn die Komödie alle ist und die Kleider ausgezogen sind, ist ein Komödiant soviel als der andere und alle sind einander gleich. Niemand kann uns lebhafter vor Augen stellen was wir sind und sein sollen als die Komödie. Wer die kunstreiche gut angeordnete Komödie sieht wird über den Scherz vergnügt, über die Begebenheiten erstaunt, durch die Betrachtungen vernünftig, scharfsinnig und vorsichtig durch die Ueberwindung der Hindernisse, empört gegen das Laster, enthusiastisch für die Tugend."

J. L. Klein, der geniale Geschichtschreiber des Dramas, dem leider seine Maßlosigkeit, seine sich nie zügelnde, übersprudelnde Subjectivität zum tragischen Verhängniß ward daß er starb ehe er sein Ziel, die Charakteristik Shakespeare's, erreichte, sagt wie zur Erläuterung des Spruchs dieses Dichters vortrefflich: „Stellt ein wahrhaft poetisches Drama keineswegs die Erscheinungen des irdischen Lebens, die Wechselwirkung von äußern und innern Vorgängen, von Begegnissen und Seelenbewegungen als bloße Ereignisse dar; stellt ein echtes Schauspiel vielmehr diese Erscheinungen in ihrer Begründung und Aufeinanderwirkung, in ihrem nothwendigen Zusammenhang und Ursächlichkeitsverhältnisse vor Augen, entwickelt mit einem Worte ein poetisches Bühnenspiel die Wesensgedanken dieses Zusammenhangs, dieser Gegenseitigkeit von äußerer und innerer Welt; arbeitet ein poetisches Drama die Ideen des menschlichen Handelns und Wollens aus dem Conflict jener Erscheinungen heraus: so ist das poetische Bühnenspiel die Offenbarung des Lebens in seiner Wahrheit und Göttlichkeit; so enthüllt es den lebendigen, einzig wesenhaften, in steter Fortgestaltung wirksamen geistigen Weltkern, und zeigt in und an seinen

Gebilden die volle Realität und Gottdurchdrungenheit des Menschen- und Geschichtslebens auf."

Der indische Dichter Bhavabhuti legt seinem Rama folgende Schlußbetrachtung eines Dramas in den Mund:

Mag dies begeisterte Spiel, das göttliche
Eingebung eingehaucht, mag es erfreuen
Und reinigen das Herz, wie Mutterliebe
Jed Leiden tilgt, und gleich der Gangesflut
Reinspülen uns von allen unsern Fehlen.
Mag die dramatische Kunst mit tiefem Sinn-
Verständniß die Geschichte schildern und
In wohlgefügten Versen sie uns deuten,
Daß ew'gen Ruhmes Ehrgebühr empfange
Der große Meister dichterischen Sangs
Und tiefe Kenner aller hohen Weisheit.

2. Die dramatischen Dichtarten.

Man könnte wie beim Epos ein Drama der That und des Gedankens unterscheiden, indem einmal die Personen und ihr Geschick die Hauptsache sind und der Gedanke dies im Worte nur darlegt, oder die Entwickelung des Gedankens, der Verlauf seines Processes der Zweck der Dichtung ist und die Individuen nur als Träger, ja nur als allegorische Personificationen desselben gelten. So hat Indien seinen „Mondaufgang der Erkenntniß", so das Mittelalter seine Moralitäten, das spanische Theater seine autos sacramentales, auch Lessing's Nathan ist in diesen Kreis gezogen worden, und wenn in einem Drama aus der deutschen Heldensage, Helke, das Verhältniß von Schuld und Gnade ganz allgemein zum Austrage kommt, so gehört es ebenfalls in dies Gebiet, sowie Eckardt's Sokrates, der besonders das Gedankenleben des Philosophen zur Darstellung bringt. Auch in Byron's Manfred und Kain ist das unter der Last der Gedanken leidende Gemüth, die Qual des Geistes der mit den Räthseln des Lebens ringt, die Hauptsache und das originell Bedeutende. Da indeß gerade im Drama die Geschichte nicht als eine vergangene erzählt, sondern als eine werdende vorgeführt wird, so treten hier jene ästhetischen Kategorien ein, die ich in der Ideenlehre des Schönen als die der werdenden Schönheit erörtert habe, die Gegensätze des Tragischen und Komischen, und neben ihrem Ineinanderspielen im Humor die glückliche Lösung ernster Conflicte. Die Kategorien von sittlicher Noth-

wendigkeit, individueller Willkür und das Gesetz anerkennender Freiheit führen gleich der Erfahrung des wirklichen Lebens zu derselben Gliederung in Tragödie, Komödie und Versöhnungsdrama.

Die äußere Wirklichkeit bietet uns Glück oder Unglück, je nachdem die Ereignisse mit unsern Wünschen und Planen sich vereinigen oder sich kreuzen, und unser inneres Sein bewegt sich zwischen den Polen des Schmerzes und der Freude, oder alle Gefühle sind vielmehr nur besondere Töne dieser beiden Grundstimmungen der Seele, die durch alle Eindrücke sich selbst entweder erhöht und gefördert, oder gehemmt und beeinträchtigt empfindet. Unser Leben besteht im Wechsel von Scherz und Ernst, vom Spiele der Willkür und der Anerkennung der Nothwendigkeit, und die wahre Freiheit entwickelt sich dadurch daß unsere eigene Wahl das ewig Wesenhafte ergreift und vollbringt. Die Geschichte des ganzen Geschlechts wie des einzelnen Menschen zeigt sowol die göttliche Gerechtigkeit, die alles Nichtige und Verkehrte ins Gericht führt, als auch die göttliche Gnade, die dem Endlichen gern die Lust des Daseins gewährt und der menschlichen Schwäche erbarmend und erziehend zu Hülfe kommt. Das Drama ist die Darstellung des Lebens in seiner werdenden Selbstgestaltung, und muß darum diese beiden Seiten des Daseins, sowol jede für sich und als herrschendes Princip, als auch beide in ihrer Ausgleichung und Versöhnung zur Erscheinung bringen.

a. Die Tragödie.

Die Tragödie spricht den Ernst des Lebens dichterisch aus, sie zeigt den Sieg des göttlichen Willens oder der Idee und der Nothwendigkeit über alle Widersprüche der Willkür, über alle Unangemessenheiten des Irdischen, sie läßt im Untergang des Bösen das Gute seinen Triumph feiern.

Wir haben im Tragischen Leid und Untergang und fragen zuvörderst: Wie können sie das Gemüth erheben und erquicken, wie können sie ihm die Freude des Schönen bereiten, statt es in Angst, Sorge, Trauer zu versetzen? Wie das gute Herz sich in Mitleid zu erkennen gibt, so ist Schadenfreude ein Ausbruch der Nachtseite der Natur, der Wurzel des Bösen im Hintergrunde der Seele, fern von dem ästhetischen Gefühl der Weltharmonie. Wir erheben uns über Leid und Untergang, wenn sie dazu dienen die sittliche Größe und den Seelenwerth des Menschen zu enthüllen

und zur Bethätigung zu bringen, und wir empfinden Freude über den Sieg des Sittengesetzes, wenn der Frevler vernichtet wird der es brechen wollte, oder wenn ein edler Mensch ihm in Noth und Tod die Treue bewahrt. Franz Moor hat den Bruder verdrängt und den Vater in den Hungerthurm geworfen; wenn er nun im ruhigen Besitz der Grafschaft beglückt weiter lebte, würde unser moralisches Gefühl sich empören; wenn aber der Dichter zeigt wie er der Macht des Gewissens auch im Traume verfallen ist, wenn er sich selber in der Schlinge seiner materialistischen Trugschlüsse fängt und in der Todesangst sich die Kehle zuschnürt, dann befriedigt sich durch diese Schrecknisse hindurch unser sittliches Bewußtsein in der Erkenntniß daß doch nur das Gute das wahrhaft Seiende ist, daß das Böse sich selbst zerstört. So haben wir selbst in Desdemona's Weh den süßen Trost daß die Innigkeit und Holdseligkeit ihrer Dulderseele sich ohne die erschütternden Schläge des Schicksals nicht so wundervoll, so rührend schön entfaltet hätte. So ist Antigone's Todesgang erhebend, weil sie Heiliges heilig gehalten und das göttliche Recht über menschliche Satzung gestellt. Nur der Widerstand, den wir der Außenwelt und unsern eigenen sinnlichen Gelüsten entgegenstellen, macht das Princip sittlicher Freiheit in uns kenntlich; der Sturm muß das Gemüth aufregen, wenn die Herrschaft des Geistes in ihrer Erhabenheit offenbar werden soll. So müssen wir auch das Leid der Andern mitempfunden haben, wenn uns des Geistes tapfere Gegenwehr entzücken, uns süße Thränen der Bewunderung entlocken soll. Der Schmerz muß unerträglich scheinen, und die gefaßte hohe Seele erträgt ihn doch; und nun kann ihr keine Gewalt der Erde mehr etwas anthun, nun ist sie gefeit, nun möchte sie den Kampf nicht missen der sie gestählt, das Leid nicht missen das sie gesänftigt; nun dankt sie dem Himmel die schweren Stunden, durch die sie zur Einkehr in sich selbst geführt, vom Schein der Sinnenwelt zum Ewigen emporgewandt worden; nun preist sie mit Shakespeare's Constanze das Weh durch das sie frei und groß geworden:

Ist doch der Schmerz ein Wesen stolzer Art
Und macht die Seele die er füllt unbeugsam.

Calderon's standhafter Prinz könnte die Gefangenschaft, in die er gerathen, aufheben, wenn er dahin wirkte daß sein spanisches Vaterland die Stadt Ceuta für ihn den Feinden über-

lieferte. Er thut es nicht, er duldet lieber Noth und Schmach, aber von seinem Misthaufen erhebt er sich gegenüber dem vorüberwandernden Fürsten von Marokko um in schwungvoller Rede demselben die Würde wie die Pflicht des Königthums zu schildern. Sterbend bricht er zusammen, seinem Glauben, seinem Vaterland treu, und so schreitet bald sein Geist mit leuchtender Fackel dem Heere der Seinen voran, das zwar ihn nicht mehr befreien, aber für die Christenheit siegen kann. Daß uns aber das Opfer des Lebens gefällt, wenn es gebracht wird um ideale Güter zu bewahren oder zu erringen, daß wir den Märtyrer preisen, der lieber alle Qualen duldet als seine Ueberzeugung verleugnet, und daß wir umgekehrt die Seele gemein und verächtlich finden die das Wahre, das Gute dem Vortheil nachsetzt und ihr sinnliches Dasein durch feiges Entsagen des Ideals der Liebe, der Freiheit sich erhält, das beweist den Adel der Menschennatur, der vielfach vom Erdenstaub verdeckt und in kleinliche Rücksichten verstrickt gerade in der Freude am Tragischen siegreich durchbricht.

Klinger schreibt im Prolog zu seinem Trauerspiel Damokles: „Unsere Thränen fließen bei des Gerechten Fall; doch bald entreißt die Bewunderung seiner Größe unserm Schmerz den Stachel. Der rohe Haufen fühlt und fühlt es stärker als die kleine Zahl die durch Verstand den lauten Schlag des Herzens dämpft: Aufopferung zum Heil der Bürger verleiht im tiefsten Unglück einen Preis, den kein sinnlich Gut erwirbt. Der Sturz des Feigen, des Mannes der nur sich selbst lebt, erinnert uns an des Menschen Niedrigkeit, und unser Geist sinkt mit ihm in den Staub; der kühne Flug des Edeln hebt uns, wenn er die Erde verläßt, bis zum Thron der Götter, und Wollust mit ihm als Mensch verwandt zu sein mischt sich bei seinen Leiden unter unsere Thränen.“

Wie die Griechen den Angriff der Perser glücklich zurückgeschlagen, da sahen sie im Sturz des Uebermuthes der Feinde den Sieg gesunder Volkskraft und wurden der sittlichen Weltordnung durch Erfahrung inne; hier erwuchs ihre Tragödie, nicht aus der Ansicht von einer Misgunst der Götter gegen das Große, Starke, Holde, Glückliche; dies erliegt vielmehr der Gefahr selbstsüchtig zu werden, auf seine Macht zu trotzen, Andere zu misachten, zu vergewaltigen; und gegen solche Vermessenheit ist das Schicksal die Nemesis als die Macht des Maßes; die Hybris, die Ueberhebung, der Hochmuth setzt die Aehre der Schuld an, die dann

zur thränenreichen Ernte reift, wie es bei Aeschylos heißt; der Unfrömmigkeit Kind ist der Uebermuth, er kommt vor dem Fall; aus der Mäßigung sprießt das vielersehnte Glück. Das Tragische erscheint hier als das Gute und Schöne, das sich überhebt, es wirkt erhaben, aber durch sein Uebermaß tritt es in Conflict mit der sittlichen Weltordnung, und diese erscheint nun als das wahrhaft Erhabene, indem ihrer Macht auch das Gewaltige nicht gewachsen ist, und während uns Mitleid über seinen Untergang ergreift und wir von Furcht für uns selbst durchbebt werden, richtet unser Geist sich auf an dem gerechten allsiegreichen Götterwillen. So erklärt sich die mit Schmerz vermischte, durch Schmerz vermittelte Lust am Tragischen. Das ursprünglich Herrliche bewahrt und offenbart auch im Conflict seine Größe, wir folgen ihm mit Bewunderung und mit Rührung zugleich; und die Furcht vor dem Verhängniß wird eben dadurch daß wir die ewige Gerechtigkeit darin erkennen zur Ehrfurcht vor ihr, wir freuen uns des Triumphes der sittlichen Weltordnung, ihrer Unerschütterlichkeit, durch die auch wir vertrauensvoll uns getragen fühlen, zu der wir beruhigt uns erheben.

Das Tragische gehört nicht dem Mechanismus der Natur, sondern der Freiheit des Geistes, dem Reiche des Willens an. Wo dieser dem Weltgesetz sich hingibt und mit ihm übereinstimmt, wo er durch das Opfer seiner Selbstsucht in das Göttliche eingeht, im Göttlichen aufersteht, da vollendet sich unmittelbar das Gute, seine Idee wird widerspruchslos verwirklicht, die ideale Bedingung des Schönen ist gegeben; soll dasselbe aber im Proceß seines Werdens, im Sieg über Gegensatz und Widerspruch erscheinen, und damit im Verlauf einer Handlung sich entwickeln, so müssen die einzelnen Momente von Haus aus einen ästhetischen Eindruck machen. Der Wille wird also gerade durch seine Energie, der Charakter durch seinen Adel uns imponiren, oder die Huld der Natur, die Gemüthsinnigkeit der Seele wird uns anziehen müssen. Ein Bruch wird zu Tage treten, sei es in der Seele selbst oder zwischen ihr und der Welt; aber der tragische Conflict wäre nur mangelhaft und wenig bedeutsam, wenn die Schwäche oder das Uebermaß, das Vergehen nicht aus der innersten Eigenthümlichkeit der Persönlichkeit entspränge, nicht den Kern ihres Wesens berührte. Macbeth, dessen Grundzug die Thatkraft ist, kommt nicht dadurch zu tragischer Schuld daß er ein Mädchen verführt, Tasso, der schwärmerische Dichter nicht dadurch daß er

einen silbernen Löffel einsteckt, Aias, der ehrliebende Held, nicht dadurch daß er einen Freund in der Noth verläßt; vielmehr gerade durch das was sie auszeichnet und erhebt, durch die eigenartige Größe ihrer Natur werden sie in den Conflict hineingezogen oder bereiten sie sich den verhängnißvollen Kampf, indem der eine sich in sein Phantasieleben einspinnt und damit den Blick für die realen Verhältnisse verliert, der andere sich zum Herrscher geboren fühlt und durch das Glück des Sieges sich verlocken läßt nach der Krone zu greifen und alles niederzuwerfen was zwischen ihm und dem Throne steht, der dritte kann es nicht ertragen daß der Preis ihm versagt werde der ihm nach seiner Ueberzeugung gebührt. Darum sind rohe oder gemeine Verbrecher, Schwächlinge, Taugenichtse, Lumpe kein Stoff für die Tragödie; sie gehören ins Zucht- und Besserungshaus und allenfalls die letztern unter das Sturzbad der Lächerlichkeit in der Komödie. Darum bewahrt der ursprüngliche Adel des Herzens sich auch in Schuld und Noth, die Kraft des Willens bewährt sich auch im Sturz und Untergang, oder die Seele erhebt sich aus der Trübung und Verirrung im Leid sich läuternd zu ihrem wahren reinen Selbst und zur Versöhnung mit Gott empor. Verweilen wir noch einen Augenblick bei Macbeth. Daß ein Vasall den milden König, der arglos unter sein Dach gekommen, meuchlerisch umbringt, den Schlafenden erwürgt, daß er Mörder gegen Banquo und gegen Macduf's Weib und Kinder dingt, sind gemeine Verbrechen, vor denen wir mit Abscheu uns abwenden; sie gehören objectiv betrachtet vor den Straf- und Scharfrichter, nicht vor den dramatischen Dichter. Wie machte Shakespeare sie poetisch? Er versetzt uns in die Atmosphäre des nordischen Heldenthums der schottischen Hochlande, er erregt unsere Einbildungskraft durch das plötzliche Erscheinen und Verschwinden der Hexen, das den Accord eines gesteigerten Phantasielebens anschlägt. Wir hören auf dem Schlachtfeld von Macbeth's Kraft und Muth; er hat den Sieg errungen, die Krone gerettet, aber ein anderer trägt sie; er ist der Erste an heldischer Tüchtigkeit, aber ein anderer nimmt den ersten Platz ein; auf dieser gefährlichen Stelle steht er, und sein Ehrgeiz wird angereizt durch die Ehre die er empfängt; der Gedanke daß ihm der Thron gebühre, daß er ihn durch die Wahl des Volks, durch die Stimme des schwachen milden Königs erlangen könne, liegt so nahe, und die Schicksalschwestern begrüßen ihn als künftigen Herrscher; sie sind die Stimme der Verlockung, die in dieser Lage

der Dinge liegt und Herrsch= und Ehrsucht in ihm wachruft. Er ist im Zauberbann dieser Vorstellungen befangen; der Gedanke sich der Krone zu bemächtigen pocht an in seiner Brust, erschüttert seine Mannheit; Pflichtgefühl und verbrecherische Wünsche kämpfen in ihm, er ist wie verzückt, er meldet der Gattin, die er liebt, die wie er aus dem Metall der Heroen gebildet ist, die berauscht von der Herrlichkeit die ihm bevorsteht solche sofort für den Mann gewinnen will der sie verdient. Die Gunst der Umstände erscheint nun wie ein Wink des Schicksals; das erschütternde Seelengemälde einer groß angelegten Natur vor, bei und nach der verbrecherischen That ist von ebenso tiefem Gefühl durchdrungen als vom Glanz poetischer Darstellung umflossen. Der Herrschberechtigte trägt nun die Krone, aber er hat sie durch Raub und Mord an sich gerissen, Thatkraft, Ehrliebe, Glück haben ihn in Schuld verstrickt, der den Schlaf erwürgte kann selbst nicht mehr schlafen, die Krone versengt ihm das Haupt wie ein von Höllenfeuer glühender Reif, die innere Unruhe, die Stimme des Gewissens soll durch gewaltsame Thaten übertäubt werden, und darüber verödet das einst so reiche hohe Gemüth, daß ihm das Leben nur wie ein ekeles Schattenspiel dünkt, daß das Sonnenlicht ihm verhaßt wird, und ihm nur Eins bleibt: durch seinen Untergang der verletzten sittlichen Weltordnung Buße zu zahlen, dem Recht wieder das Feld zu lassen, mit dem Schwert in der Faust als Held zu fallen. Der Sturmgang der Handlung, die gesteigerte Einbildungskraft mit ihren Visionen, die sich überstürzende Energie, der Wiederklang der Gemüthsstimmungen in der Natur, die Verwebung des schauerlich Phantastischen mit der Wirklichkeit, die allwaltende göttliche Gerechtigkeit, der klare feste edle Geist des Dichters im großen Ganzen wie in den einzelnen sinnschweren Worten und Bildern, das alles wirkt zusammen um eine Tragödie ersten Ranges zu schaffen. Ein von Haus aus gut und groß angelegter Charakter ist von dem was seine Stärke ausmacht, von der Energie seines Willens, von seinem Thatendrang hingerissen worden das was ihm gebührte und bestimmt war voreilig, gewaltsam, durch ein Verbrechen an sich zu reißen, sein Streben für das alleinberechtigte anzusehen, sich über die öffentliche Rechtsordnung wie über die Stimme des Gewissens hinauszusetzen, und so selbstsüchtig in Conflict mit dem Weltgesetz zu gerathen, dessen unverbrüchliche Erhabenheit er nun durch seinen Untergang offenbart. Wir bewundern seine gewaltige Natur,

indem wir mit Furcht und Staunen seinem Wege folgen; indem wir aber in seinem Verhängniß die göttliche Gerechtigkeit erkennen, erheben wir uns voll Ehrfurcht und Vertrauen über Leid, Noth und Tod zur Anschauung vom Sieg des Guten als des wahrhaft Seienden.

Aehnlich wirkt Sophokles mit seinem Aias, der den Mord aus Ehrliebe zwar nicht ausgeführt, aber doch beschlossen. Auch er ist eine edel und groß angelegte Heldennatur; der Trotz auf seinen Muth und seine Leibeskraft entlockt ihm das stolze Wort: Mit den Göttern könne auch ein Schwacher siegen, er wolle es durch sich allein! Sein Stolz wird gedemüthigt als die Achäer die Geisteskraft des Odysseus höher schätzen und diesem die Waffen des Achilleus zusprechen. Da fühlt sich Aias in seiner Ehre gekränkt und läßt nun dem Zorn die Zügel schießen, er will die Führer der Achäer ermorden, aber seine Wuth ist Verblendung und Verwirrung, und so führt sie ihn in die Heerden, rasend glaubt er im Stier den Agamemnon zu erschlagen, im Widder den Menelaos zu geiseln. So erblickt ihn Odysseus und spricht:

Mitleid zoll' ich ihm,
Dem Unglückvollen, ob er gleich feindselig mir,
Weil in des Unheils schweres Joch er eingezwängt.
Nicht sein Geschick mehr als mein eignes zeigt er mir.
Fürwahr ich seh's: Wir Sterblichen sind anders nichts
Als Traumgestalten, als ein leichtes Schattenbild.

Worauf Athene antwortet:

Dies also schauend wolle nie ein prahlend Wort,
Odysseus, reden gegen die Unsterblichen,
Noch blähen dich in Hochmuth, wenn vor Anderen
In Kraft du strebest oder in Reichthums Vollgewicht.
Ein Tag er bringt zwar, doch er beugt auch wiederum
Was menschlich ist. Und wisse daß bescheidnen Sinn
Die Götter ehren, doch den schlechten hassen sie.

Wie Aias zu sich selbst kommt da ist auch sein sittliches Bewußtsein wach, da ist auch sein starker Wille entschlossen das Gericht über sich selbst zu halten, zur Sühne in den Tod zu gehen. Ehe er sich in sein Schwert stürzt, offenbart er den innersten Gemüthskern seines Wesens auf rührend schöne Weise, und Odysseus tritt nun selbst dafür ein daß er im Tode geehrt werde. Auch hier folgt Schuld und Sühne, Untergang und Erhebung aus der eigenen Natur, aus der eigenthümlichen Größe des Helden, auch

hier bereitet er sich selbst sein Schicksal, und im Schicksal offenbart sich die Macht des göttlichen Willens, des ewigen Rechtes.

Eine Ueberhebung hat Zeising in einer andern Sophokleischen Tragödie zuerst nachgewiesen, im König Oedipus. In allzukühnem Unschuldsgefühl stößt er über den Mörder des Laios mit der Sicherheit eines Gottes den Fluch aus, er will ihm Herd und Altar verweigern, und schließt:

Dem Thäter fluch' ich, ob er seine That
Allein verübt im Stillen, ob mit Mehreren!
Ein Leben qualvoll reibe schnöd' den Schnöden auf!
Ich flehe mir, wofern ich selber wissentlich
Als Hausgenossen ihn gehegt an meinem Herd,
Das Leid zu senden das ich jetzt ihm angewünscht!

Wer mit solcher Kraft die Stelle der Nemesis zu übernehmen wagt erscheint in diesem Augenblick selbst wie ein Gott; nur der darf so sprechen der sich frei weiß von aller Schuld und nie zu fürchten braucht daß auch er fehle. Dies ist aber der Fall des Oedipus nicht; vielmehr gereicht es ihm zur Schuld daß er den Mörder nicht kennt. Er ist in Korinth erzogen, aber schon hat ihm ein hadernder Spielgenoß zugerufen daß er des Polybos Sohn nicht sei; er geht das Orakel zu befragen nach seiner Herkunft, und auf die Antwort Apollon's, er solle sich hüten den Vater zu erschlagen und die Mutter zu heirathen, glaubt er Korinth meiden zu müssen ohne doch über seine Eltern im klaren zu sein. Er tödtet im Zorneseifer einen Mann der ihm barsch entgegengetreten und nach ihm geschlagen, er heirathet die verwitwete Königin von Theben, während er in beiden dem Alter nach seine Eltern vermuthen könnte, und nach allem Vorhergegangenen mit Besonnenheit die Dinge prüfen sollte. Aber sein eigenes Geschick ist ihm, der das Räthsel der Sphinx gelöst, selbst ein Räthsel. Er hört von des Laios' Tod, aber wiewol es die Pflicht des Nachfolgers auf dem Thron und in der Ehe wäre den Mord zu rächen, wenigstens näher nachzuforschen, er thut es nicht. Der Seher heißt ihn selber zur Sühne der Götter das Land verlassen; das würde ihn retten, seinem Bewußtsein die furchtbare Entdeckung ersparen; aber er folgt nicht, sondern flucht der Seherkunst statt sich der Offenbarung des Götterwillens zu fügen. Ich sehe daher in Oedipus keinen unschuldig Leidenden, noch wie Hegel und nach ihm Vischer will, einen Kampf zwischen der bewußten und un-

bewußten Seite des Universums, vielmehr schmiedet auch Oedipus sich sein Schicksal selbst in der Werkstätte seines Charakters durch seine Thaten. Und blicken wir weiter zurück, so verschwindet alles blinde Verhängniß. Laios ist der erste Knabenschänder gewesen. Ob dieser widernatürlichen Lust soll ihm die natürliche Liebesfreude versagt sein, ein Götterwort erklärt ihm er solle nicht heirathen; thue er es dennoch, so werde er einen Sohn erzeugen der ihn erschlage und die Mutter zum Weibe nehme. Und Jokaste ist leichtsinnig genug sich trotz alledem mit Laios zu vermählen; den Sohn aber, den sie gebiert, setzen die Eltern aus, was dem Morde ziemlich gleichkommt, damit er nicht das Strafgericht an ihnen vollziehe. Aber es kommt doch über sie, Oedipus wird gerettet. Er wird schuldig ohne es zu wollen, er ist ein Werkzeug in der Hand der vorschauenden Gerechtigkeit. Als Strafe seiner geistigen Verblendung beraubt er sich des Augenlichtes. Er wird ins Elend hinausgestoßen, wie er dem Mörder des Laios gedroht hatte, das Leiden aber sühnt seine Schuld, und die göttliche Gnade erhöht ihn wieder, versöhnt scheidet er von hinnen, im Tode geehrt und verklärt. Aber immerhin war sein Schicksal vorbestimmt, und wir sehen nicht ab wie er das Schreckliche hätte meiden können, und das ist das Herbe in der antiken Tragödie, während Shakespeare das Schicksal durch den freien Willen und die Thaten des Charakters erst werden läßt. Dort ist das Objective, hier das Subjective das Erste, und die Nothwendigkeit als die sittliche ist der Freiheit Werk.

Wie sich im Drama Innen- und Außenwelt zu vermitteln haben, so hat man in der Tragödie einen Kampf der Freiheit mit der Nothwendigkeit gesehen, und Seneca nennt es einen Anblick würdig für Götter wenn ein tapferer Mann mit dem Schicksal ringe. Das Weltgesetz, die Lage der Dinge, die Macht der Verhältnisse, die in die Zukunft hineinwirkende Vergangenheit, die eigene gegebene Natur des Menschen, all dies Objective, Nothwendige hat man unter dem Begriff des Schicksals zusammengefaßt, und da das Drama nicht die Poesie des Ereignisses, sondern die der Handlung ist, so wird auch was dem Helden widerfährt oder begegnet nicht als etwas Zufälliges aufgefaßt, als etwas das ihm zufällt während er nach seinem Ziele strebt und die Lebenswege anderer kreuzt, die von diesen verfolgt werden ohne Rücksicht auf ihn, sondern alle jene Momente der Welt erscheinen vielmehr auf ihn gerichtet, über ihn verhängt, auf eine

innere geheimnißvolle Weise auf ihn bezogen, sodaß sie nun Macht gegen Macht als sein Schicksal ihm gegenüberstehen. Ist es aber das Nothwendige, das causal Bedingte, so kann er ihm nicht entgehen, und was er thut um es zu wenden, um es zu brechen, das wird nur dazu dienen es zu beschleunigen, es zu vollenden. Die Anlagen der Natur mit denen wir geboren werden, Zeit und Ort wo wir ins Leben treten, die Personen mit denen wir dadurch in Beziehung gesetzt sind, das alles ist unser Schicksal, dem einen eine Bürde, dem andern eine Gunst, jedem eine eigenthümliche Handhabe, eine besondere Aufgabe, ein eigenartiger Stoff zur Bildung und Pflichterfüllung. Von dem innern Wesen und dem äußern Gang der Dinge hängt es ab ob der Mensch das hat was man gewöhnlich Glück oder Unglück nennt. Der Ein- und Ausgang des Lebens ist durch das Weltgesetz bestimmt, das aber ist das Wesentliche daß der Mensch sich an die sittliche Ordnung anschließt, und sein Heil bereitet er sich dadurch; es ist seiner Freiheit Werk. Wenn ein begabter Mann, ein anmuthiges Weib in oder vor der Vollkraft des Daseins stirbt, wenn ein Edler von der Ungunst der Zeit und von der Gemeinheit selbstsüchtiger Gegner im Wirken gehemmt und zurückgedrängt wird, so ist das traurig und widerwärtig, nicht tragisch. Wenn Lebenslauf und Ende einer Persönlichkeit an den Fluch eines Bettlerweibes über den schwangern Schos der Mutter, an ein Bild, an einen Dolch, an einen bestimmten Monatstag geknüpft wird, so ist das abergläubisch, nicht sinnvoll; eine phantastische, keine echt poetische Motivirung des Geschehens und Erkennens. Zur Freude am Schönen und zur Erhebung des Gemüths gelangen wir nur dann, wenn an die Stelle eines blinden Verhängnisses ein vernünftiges Weltgesetz tritt und in dem äußerlich Zufälligen ein unvermutheter Zusammenhang, ein tieferer Sinn überraschend offenbar wird; so bezeichnet es Aristoteles als tragisch wirksam, wenn eine Statue zufällig umfällt und den sie Betrachtenden erschlägt, sofern es sich erweist daß es der Mörder war den das Bild des Ermordeten getroffen hat. Denn der Zufall, sagt der Denker, wirkt auf die Phantasie mit aller Macht des Wunderbaren wenn er den Schein eines absichtlichen Geschehens annimmt. Die Phantasie liebt es daher das Kommende, durch die Vergangenheit Bedingte durch Träume, Ahnungen, Weissagungen voraus anzudeuten, sie faßt überhaupt personificirend alles vom Willen Unabhängige in der Macht des Schicksals zusammen, aber sie macht dieselbe nicht

damit zu einem blinden Verhängniß, das gerade das Größte und Herrlichste zerstört, sondern vielmehr zu einer sehenden Nothwendigkeit, zur Nemesis, zur sittlichen Weltordnung. Dem Griechen vertrat das Schicksal das eine Weltgesetz, das auch die Wünsche und Bestrebungen der vielen Götter zusammenhielt und band, daß sie es nicht brechen konnten, und wo bei Homer etwas nahe daran ist auch gegen oder über das Geschick hinaus zu geschehen, da greift sofort ein anderer Wille, ein anderes Ereigniß ein um doch das in der allgemeinen Ordnung Begründete zu vollziehen oder aufrecht zu erhalten. Soll es uns nicht niederbeugen und betrüben daß das Große und Herrliche dem Schicksal erliegt, so muß dasselbe entweder als das Vernünftige, das sittlich Nothwendige erscheinen, oder es muß der Handelnde selbst durch die Ueberhebung seiner Kraft, den Drang seiner Leidenschaft die Macht des Maßes gegen sich herausfordern. Das Ethos, der Charakter, die sittliche oder unsittliche Gesinnung, ist der Dämon des Menschen, sagt tiefsinnig Heraklit, und ähnlich nennt Goethe Schicksal die innere Natur des Helden. Durch sie bereitet er sich im Conflict mit der Weltlage sein äußeres, im Verhalten zum Sittengesetz sein inneres Los.

Schuld und Sühne erscheint uns als ein wichtiges und häufiges Moment des Tragischen, aber es ist nicht das ausschließliche oder einzige, und es ist moralisirende Philisterei das Leben nicht nur, sondern auch die Darstellung desselben in der Poesie unter den Gesichtspunkt von Vergehen und Strafe zu stellen. Daß Cordelia liebt und schweigt, dies ihr Wesen, die wahre Pietät der Gesinnung den heuchlerischen Worten der Schwester gegenüberstellt, ist doch kein todeswürdiges Vergehen, so wenig wie Desdemona's und Julia's heimliche Ehe. Viel eher könnte man sagen daß das tiefe Leid des Lebens offenbar werde, wenn edle Naturen es mit dem Untergang zahlen daß sie sich treu sind, daß sie alles an ein hohes Gut setzen und lieber das Dasein opfern als dem entsagen was ihm Werth verleiht; vielmehr könnte man sagen daß uns der Widerspruch und das qualvolle Räthsel der Welt vorgelegt wird, wenn einem Hamlet eine Geisterstimme auferlegt den ermordeten Vater am Oheim zu rächen statt seinem idealen Gedanken und seinem Liebestraum zu leben, oder wenn eine Antigone nicht anders als gegen das Staatsgebot dem Bruder ihr Wort halten kann. Es gibt einen Widerstreit der Pflichten, der Handelnde muß sich entscheiden, auch die Thatlosigkeit kann zur

Schuld werden; der Thäter aber ruft das zurückgesetzte oder verletzte Recht gegen ihn auf.

Von Schiller's Wallenstein hat Hofmeister einmal behauptet das Schicksal sei zu einer eigenen Figur geworden, welche hinter der Scene ihr Wesen treibe und im Verborgenen die Handlung bestimme, und dann wieder gesagt daß doch die Menschen, die Umstände alles im Drama thun, während der Dichter uns vergeblich zu überreden suche daß noch die Hand des geheimnißvollen Schicksals geschäftig sei. Aber nicht der Dichter, sondern der Kritiker widerspricht sich selbst. Von einer abstracten Figur kann überhaupt nicht die Rede sein, sondern von einer für sich gestaltlosen Macht, von dem Allgemeinen, in welchem alles zusammengefaßt ist was in der Lage der Verhältnisse wie in den Charakteren der Menschen, im Naturverlauf wie in der sittlichen Weltordnung im Besondern erscheint; das Allgemeine steht nicht neben dem Besondern, sondern ist ihm immanent, greift aber über jedes Einzelne über, und das Ganze verwirklicht sich über das Wollen und Verstehen des Einzelnen hinaus nach dem alten Spruch: der Mensch denkt und Gott lenkt. Wallenstein ist eine tiefere Natur, die nicht blos die Oberfläche, sondern das Innere der Dinge sieht, von dem alles Aeußere nur die Erscheinung ist; seinem astrologischen Aberglauben liegt der wahre Glaube an den durchgreifenden Zusammenhang aller Dinge im Organismus des Alls zu Grunde; er weiß daß wir nur vollbringen können was in ihm vorbereitet ist, nur den Gedanken ausführen können den der Naturverlauf in seinen Mechanismus aufzunehmen bereit ist; sein Irrthum ist nur daß er im Stand der Sterne die günstige Stunde für sein Handeln lesen will; dem Realisten Illo gegenüber, der das Nächste mit dem Nächsten klug verknüpfen mag, weist er auf jenes Ganze und sein Einheitsband, und der idealistische Dichter spricht aus jenen an Goethe's Faust anklingenden Versen:

Was geheimnißvoll bedeutend webt
Und bildet in den Tiefen der Natur —
Die Geisterleiter, die aus dieser Welt des Staubes
Bis in die Sternenwelt mit tausend Sprossen
Hinauf sich baut, an der die himmlischen
Gestalten wirkend auf und niederwandeln
— Die Kreise in den Kreisen, die sich eng
Und enger ziehn um die centralische Sonne —

Die sieht das Auge, das entsiegelte,
Der hellgebornen heitern Joviskinder.

Im Drama selbst treten die einzelnen Momente, aus denen der Schicksalsbegriff sich zusammensetzt, mit seinem Namen bezeichnet hervor.

Da kommt das Schicksal, streng und kalt
Faßt des Freundes liebliche Gestalt
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde;
Das ist das Los des Schönen auf der Erde!

So beklagt Thekla das allgemeine Los des Endlichen, daß es sterblich ist; wie wir das so rührend inne werden wenn auch die Blüte der Jugend dahinsinkt. Und wieder freut sie sich der Ordnung der Dinge in der Natur, der Wechselbeziehung der Lebenskräfte, wenn sie im astrologischen Thurme es trostreich hold findet:

Daß über uns in unermess'nen Höhen
Der Liebe Kranz aus funkelnden Gestirnen
Da wir erst wurden schon geflochten ward.

Daß das Weltgesetz keinen Uebermuth und keine Ueberhebung duldet, und als Macht des Maßes gegen jede Vermessenheit sich bethätigt, spricht Wallenstein im Augenblick scheinbaren Glücks der Schwester gegenüber aus:

Frohlocke nicht!
Denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte,
Voreilig Jauchzen greift in ihre Rechte.
Den Samen legen wir in ihre Hände,
Ob Glück, ob Unglück aufgeht lehrt das Ende.

Die Freiheit reizte mich und das Vermögen, bekennt Wallenstein und deutet damit auf die Gefahr der Größe hin. Und wie die Schuld die Vergeltung und Sühne hervorruft, wie der Mensch durch seine Thaten sein Schicksal bereitet, das liegt in den Worten des Helden:

Jede Unthat
Trägt ihren eignen Racheengel schon,
Die böse Hoffnung, unter ihrem Herzen.
Nicht hoffe wer des Drachen Zähne sät
Erfreuliches zu ernten.
Es ist sein böser Geist und meiner! Ihn
Straft er durch mich, das Werkzeug seiner Herrschsucht,
Und ich erwart' es, daß der Rache Stahl
Auch schon für meine Brust geschliffen ist.

Wiederum ruft Buttler dem Feldherrn nach:

Du hast die alten Fahnen abgeschworen,
Unsinniger, und traust dem alten Glück!

Das Schicksal als die eigene Natur erscheint in den herrlichen Sprüchen:

In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne

Den Menschen macht sein Wille klein und groß.

Des Menschen Thaten und Gedanken, wißt,
Sind nicht wie Meeres leichtbewegte Wellen;
Die innre Welt, sein Mikrokosmos ist
Der tiefe Schacht aus dem sie ewig quellen;
Sie sind nothwendig wie des Baumes Frucht,
Die kann der Zufall gaukelnd nicht verwandeln;
Hab' ich des Menschen Kern erst untersucht,
So hab' ich auch sein Wollen und sein Handeln.

Wie im Geist die grundlose Willkür, so bekämpft Schiller in der Natur den gesetzlosen Zufall:

Es gibt keinen Zufall,
Und was euch blindes Ohngefähr erscheint
Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen.

Wir nennen zufällig was uns zufällt ohne daß wir es beabsichtigen, ohne daß andere es wollten, wenn sie bei der Verfolgung ihrer Zwecke sich mit den Bahnen unsers Lebensganges berühren; dies Zusammentreffen ist nicht ohne Ursache, es ist bedingt in der Art und Weise unsers beiderseitigen Wollens und Wirkens, und daß dieses sich begegnet das hängt wieder von der Stellung ab die wir beide in der allgemeinen Ordnung der Dinge haben, es gründet also in der Tiefe des gemeinsamen Lebensquells. Es liegt an uns wie wir das verwerthen was uns so zufällt, das ebenso gut eine Schickung genannt werden kann, wie Schiller seinen Posa sagen läßt:

Was ist
Der Zufall anders als der rohe Stein,
Der Leben annimmt unter Bildners Hand?
Den Zufall gibt die Vorsehung, zum Zwecke
Muß ihn der Mensch gestalten.

Kraft des einen allgemeinen Lebensgrundes aller Dinge, kraft des Gottes in dem wir erstehen und bestehen, sind Gemüth und Welt ursprünglich aufeinander bezogen; wir sind Glieder des All-

organismus, und seine beseelende Macht wirkt auf uns ein, und wie sie in der Stimme des Gewissens sich offenbart, sich als das Innerste des eigenen Wesens kundgibt, das spricht der Dichter gleichfalls aus:

> Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme.
>
> Das Herz ist Gottes Stimme, Menschenwitz
> Ist aller Klugheit künstliche Berechnung.
>
> Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz
> In uns ist sein gebietrischer Vollzieher.

Unsere Freiheit ist eine bedingte, wir sind frei im Entschluß, in der Gesinnung mit welcher wir handeln, aber in der That, in der Ausführung sind wir an die Bedingungen der Natur, an die wirkenden Kräfte außer uns gebunden, und diese wirken vielfach bestimmend auf unsern Willen ein; unsere Freiheit als Selbstbestimmung ist fortwährende Befreiungsthat als Erhebung über die eigenen Naturtriebe und über die Lockungen wie die Widerstände der Außenwelt zur Selbstherrlichkeit des Geistes. Der Wille Gottes geschieht, es liegt an uns ob wir ihm widerstrebend zu Grunde gehen, ob wir seine blinden Werkzeuge, oder seine sehenden selbstkräftigen Organe sind. In diesem Sinne sagt Buttler:

> Es denkt der Mensch die freie That zu thun —
> Umsonst! Er ist das Spielwerk nur der blinden
> Gewalt, die aus der eigenen Wahl ihm schnell
> Die furchtbare Nothwendigkeit erschafft.

So strickt sich auch Wallenstein durch das Spiel mit den Möglichkeiten, indem er da und dort seine Fäden anknüpft, ein Netz das ihm über dem Haupte zusammenschlägt. Nur daß in dem allen keine blinde Gewalt, sondern ein bewußter Wille wirkt, durch den auch über die Absicht und das Verständniß der Handelnden hinaus durch ihre Thaten ein Anderes, Höheres erreicht wird als sie anstrebten. Das Schicksal ist die sittliche Weltordnung.

Soll die Idee der Schönheit im Verlauf der Tragödie realisirt werden, so muß die Ueberhebung des tragischen Helden auf seiner wirklichen Erhabenheit ruhen, aus ihr entspringen, und deshalb wird für den Dichter diejenige Schuld die geeignetste sein welcher ein Recht zur Seite steht. Ein Widerstreit von Pflichten bietet solche Verwickelungen dar, und tragisch wird er wenn der Mensch ein einzelnes Recht ergreift und zum alleinigen machen

will, wenn ihm ein besonderes Gut für das höchste, ja das ausschließliche gilt um dessen willen er alle andern Güter misachtet, oder wenn eine Richtung und Stimmung des geistigen Lebens mit leidenschaftlicher Gewalt in der Seele allein herrscht, und dadurch die Harmonie der Idee, die nothwendige Wechselergänzung ihrer Momente oder die Totalität des Geistes aufgehoben wird.

Die Ordnung unsers gemeinsamen Lebens soll nicht blos eine Schranke für den bösen, sondern auch eine Förderung für den guten Willen sein und zur Verwirklichung der Freiheit führen; Güter die keiner für sich allein haben würde sollen in der Gesellschaft ermöglicht und gesichert werden; zur Erreichung des für alle nothwendigen Zweckes werden die besondern Kräfte verbunden. Sie müssen sich gegeneinander oder das Ganze gegen die einzelnen sicherstellen, und dadurch wird ein Band geschlungen, eine Ordnung aufgerichtet, die dem Einzelnen zur Fessel seines Willens wird, die für ihre Gegenwart das Naturgemäße bezeichnet, aber für die Zukunft, für das fortschreitende Leben zur Schranke und Hemmung wird, wenn sie sich nicht mit demselben entwickelt. Aller Fortschritt geschieht durch Einzelne, die zwar in der hervorgebrachten Ordnung der Dinge wurzeln, aber über sie hinausstreben, und so erscheint das Tragische im Gang der Geschichte nicht blos dadurch daß ein Held selbstsüchtig wird und gewaltthätig nur die eigene Macht und Ehre sucht, wie Napoleon, sondern dadurch daß ein großer Geist die neue Idee, die er erfaßt hat und ins Leben einführen will, allein berücksichtigt, und das Bestehende verkennt oder misachtet, das doch noch mit tausend Fäden an das Gemüth des Volks geknüpft ist, das nicht zerstört sondern fortgebildet, aus dem der junge Trieb entfaltet werden soll; oder es waffnet sich ein Vertreter der alten Zeit und Sitte gegen das Neue ohne es recht zu verstehen, und begräbt sich unter die Trümmer einer zusammenbrechenden Welt, die er sich zum Denkmal häuft. Als ein Beispiel für diesen Fall habe ich auf Julian, für jenen auf Sokrates im ersten Band meiner Aesthetik hingewiesen, und erwähnt wie sich in Schiller's Wallenstein die beiden Piccolomini über dies Recht des Einzelnen und des Ganzen, des Fortschrittes und des Bestehenden trefflich aussprechen:

Max: Da rufen sie den Geist an in der Noth
Und grauet ihnen gleich, wenn er sich zeigt.
Das Ungemeine soll, das Höchste selbst
Geschehn wie das Alltägliche. Im Felde

Da drängt die Gegenwart — Persönliches
Muß herrschen, eignes Auge sehn. Es braucht
Der Feldherr jedes Große der Natur,
So gönne man ihm auch in ihren großen
Verhältnissen zu leben. Das Orakel
In seinem Innern, das lebendige,
Nicht todte Bücher, alte Ordnungen,
Nicht modrige Papiere soll er fragen.
Octavio: Mein Sohn, laß uns die alten Ordnungen
Gering nicht achten! Köstlich unschätzbare
Gewichte sind's, die der bedrängte Mensch
An seiner Dränger raschen Willen band.
Denn immer war die Willkür fürchterlich.
Der Weg der Ordnung, ging er auch durch Krümmen,
Er ist kein Umweg. Gradaus geht des Blitzes,
Geht des Kanonballs fürchterlicher Pfad:
Schnell auf dem nächsten Wege langt er an,
Macht sich zermalmend Platz um zu zermalmen.
Mein Sohn! Die Straße, die der Mensch befährt,
Worauf der Segen wandelt, diese folgt
Der Flüsse Lauf, der Thäler freien Krümmen,
Umgeht das Weizenfeld, den Rebenhügel,
Des Eigenthums gemessne Grenzen ehrend;
So führt sie später, sicher doch zum Ziel.

Wie hier im Kampf der Geschichte zwei berechtigte Principien miteinander ringen, so zeigt sich der Widerstreit der Pflichten in der Seele, wenn Antigone den Bruder nicht bestatten kann ohne das Staatsgesetz zu verletzen, das dem Feind des Vaterlands die Ehre der Todten versagt. Aber sie hat ihm ihr Wort gegeben, sie sieht im Gefallenen den Bruder, die Familienpietät ist ihr das Höhere, das religiöse sittliche Gesetz steht ihr über dem Machtgebot des Staats. Der Chor singt ihr zu:

Die Liebespflicht ist fromme Pflicht,
Doch auch des Machtbegabten Macht
Geziemet zu misachten nicht;
Des eignen Herzens Drang verdarb dich.

Aber diesem Drang steht eben das Recht des ungeschriebenen Gesetzes zur Seite, und der Todesgang für dasselbe, den sie wehmuthvoll über ihre Jugend und das ihr versagte Liebesglück antritt, erhebt uns mit ihr, weil sie ihrer Ueberzeugung treu das Heilige heilig hält und lieber die Erde verläßt als ihre Gesinnung verleugnet.

Andererseits sehen wir eine Richtung des Geistes, eine Kraft der Seele für sich allein walten, übermüthig werden und die Harmonie des innern Lebens zerstören, die Menschen für andere Sphären des Lebens verblenden oder rücksichtslos machen. Tasso's Stärke ist seine Phantasie, ist der Idealismus des Gemüths; er gibt diesem Grundzug seines Wesens sich hin, und baut eine Welt der Einbildung in sich auf, welche der Wirklichkeit keineswegs gemäß ist, sodaß er diese und sich selbst verkennt. Diese eigenthümliche Tragik hat die Prinzessin classisch bezeichnet:

Zu fürchten ist das Schöne, das Fürtreffliche,
Gleich einer Flamme, die so herrlich nützt
So lang sie dir auf deinem Herde brennt,
So lang sie dir von einer Fackel leuchtet.
Wie hold! Wer mag, wer kann sie da entbehren?
Doch greift sie unbehütet um sich her,
Wie elend kann sie machen!

Dem phantasiereichen Gemüthsmenschen Tasso steht der verstandesscharfe weltmännische Antonio gegenüber, sie sind Feinde, weil die Natur nicht Einen Mann aus Beiden formte; Tasso klammert sich an dem Felsen fest, an dem er zu scheitern meint, und richtet im Leide des Lebens an seiner Dichterkraft, seinem Dichterruhm sich auf. — Nur in ihrer Liebe lebend vergessen Romeo und Julia der Eltern, der Freunde, der Pflichten gegen sie; aber im Hochgefühl das sie beseligt blicken sie dem Tod furchtlos ins Auge, sie setzen alles an ein hohes Gut, das ihnen das alleinige ist, das allein dem Leben für sie Werth verleiht, und opfern lieber das Leben als daß sie der Liebe entsagen. So beweisen sie die todüberwindende Macht, die ganze Herrlichkeit der Liebe, und werden selber dadurch verherrlicht. Weist Schiller einmal auf das große gigantische Schicksal hin, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt, so nenne ich es hier der Leidenschaft heilige Flamme, welche den Menschen verklärt, wenn sie den Menschen verzehrt.

Und wer wünscht einem Hamlet weniger tiefsinniges Grübeln, einem Coriolan weniger trotzigen Heldengeist, einem Percy Heißsporn weniger aufbrausendes Feuer, auch wenn er sieht wie verderbenschwanger das ist? Goethe's Tasso sagt:

Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt!

Das köstliche Geweb' entwickelt er
Aus seinem Innersten, und läßt nicht ab
Bis er in seinem Sarg sich eingesponnen.
O geb' ein gütiger Gott auch uns dereinst
Das Schicksal des beneidenswerthen Wurms
Im neuen Sonnenthal die Flügel rasch
Und freudig zu entfalten!

Den Eindruck des Tragischen überhaupt hat Melchior Meyr trefflich bezeichnet:

Wenn wir in urgewalt'gem Streit
Die großen Menschen sehen
Aus innerster Nothwendigkeit
Dem Tod entgegengehen,
Dann möchten wir dem Heldenschwung
In des Geschickes Zwang
Zurufen mit Begeisterung:
Glückauf zum Untergang!

„Das Leben ist der Güter höchstes nicht!" Das ist eine Offenbarung jeder Tragödie. Erst das Ideale, das Gute und Wahre macht das Leben lebenswerth, und wer es nur erhalten könnte durch die Verleugnung der Pflicht der wird gerade durch das Opfer derselben die Erhabenheit seiner Gesinnung beweisen. Und wir freuen uns dieses Adels der menschlichen Natur. Heyse sagt:

Als die Tragödie zuerst entstund
War noch der Wunsch nicht allgemein
Lieber ein lebendiger Hund
Als ein todter Löwe zu sein.

Und mit tiefsinnigem Ernst schreibt Eduard von Hartmann: „Der sterbende Held der Tragödie ruft gleichsam jedem Zuschauer die Worte Christi zu: In der Welt werdet ihr Trübsal erdulden, aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden!" Allein wir müssen betonen: diese Weltüberwindung ist nicht, wie Hartmann will, der Tod als solcher und die Ruhe des Grabes, sondern die Erhebung des Gemüths über das irdische äußere Glück und Unglück, über die Selbstsucht und den Materialismus des Verstandes und Herzens, in die sittliche Weltordnung, die Ruhe in Gott dem Lebendigen. — „Ich möchte der Bergpredigt noch einen Spruch anfügen: Selig sind denen Gott ein Leid sendet das sie zur Unsterblichkeit läutert", — so schrieb mir Julius Mosen von seinem Schmerzenslager, als durch den Tod der geliebten Gattin mein

schönstes Erdenglück versunken war. Schmerz und Liebe erziehen die Seele und lassen sie reifen für das Ewige.

Aristoteles hat bekanntlich die Tragödie so definirt daß sie die Darstellung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung sei, und zwar nicht in Form der Erzählung, sondern in unmittelbarer Wirksamkeit und Rede der handelnden Charaktere, und daß sie durch Mitleid und Furcht die Reinigung dieser Affecte vollbringe. In diesem Letztern erkennt er ihren Zweck, und Lessing sieht hierin den Grund für das Erstere, indem eine Erzählung des Vergangenen lange nicht in dem Grade wie eine gegenwärtige Anschauung unser Gefühl erregt. In Furcht und Mitleid vereinigen sich dem Denker Selbst- und Nächstenliebe, Sorge für uns und Theilnahme für Andere. Wer in ungetrübtem Glück lebt und meint daß ihm nichts Schlimmes begegnen könne der fürchtet nichts, aber er wird übermüthig; ebenso fürchtet der nichts welcher am Leben verzweifelt hat, aber er ist kleinmüthig. Mitleid empfinden wir bei dem Anblick eines Verderben drohenden Uebels, das einen Andern trifft. Die Läuterung dieser Gefühle besteht darin daß sowol das Uebermaß als der Mangel derselben beseitigt werden, daß die Furcht vor einzelnen Uebeln zur Ehrfurcht vor der göttlichen Gerechtigkeit wird, und im Mitleid die Trauer über die Hinfälligkeit der irdischen Größe, der stets ein Mangel, eine Einseitigkeit anhaftet, empfunden wird. Die Kunst läßt uns jene Gefühle ohne Beziehung auf individuelle Zustände in sittlich gehobener Form als ein allgemeines Schicksal miterleben.

Dem allgemeinen Sprachgebrauche nach ist Reinigung die Entfernung des Ungehörigen an einer Sache, die Herstellung des echten ursprünglichen oder eines edlern Zustandes. Gemüthsanlagen zu Affecten aber können nicht anders gereinigt und veredelt werden als dadurch daß man sie, aber auf die rechte Weise, in Bewegung setzt. Nun macht die Darstellung des menschlichen Lebens in der dramatischen Poesie ähnliche Eindrücke wie die Wirklichkeit selbst, sie erregt in uns durch Sympathie die Affecte des Mitleids und der Furcht. Die Gemüthsstimmung aber und die Affecte die aus ihr hervorgehen sind dann rechter Art und rein, wenn man fürchtet und bemitleidet was zu fürchten und zu bemitleiden ist und auf die rechte Art, im rechten Maß. Das ist in der Tragödie der Fall. Ihren Gegenstand bilden Handlungen und Charaktere von würdiger Art, von tieferer Bedeutung und allgemein menschlicher Geltung. Aber es sind nicht wirklich

uns drohende Gefahren, nicht uns nahestehende Personen, durch welche Furcht und Mitleid erweckt werden, und darum sind diese Affecte zwar stark genug um durch die Phantasie eine erhöhte Lebensthätigkeit der Gefühle hervorzurufen, aber nicht bis zu dem Grad daß wir dadurch überwältigt und niedergedrückt werden, noch wiegt das Gefühl der Unlust so sehr vor wie bei Erregungen durch wirkliche Begebenheiten, sodaß die Freude an der Kunst und der Schönheit möglich bleibt. Die reine edle Weise bekommen jene Affecte gerade dadurch daß sie durch ideelle Motive hervorgebracht werden, nicht durch Vorfälle des alltäglichen Lebens, wobei wir durch materielle oder persönliche Interessen betheiligt sind. Die Art wie hohe tragische Charaktere ihr Schicksal aufnehmen bewirkt eine ähnliche Stimmung bei eigenem Leid, und namentlich spricht der Chor Gedanken und Entschlüsse aus welche unser Gefühl, unsere Gesinnung läutern und erheben. In diesem Sinn hat Karl Zell in der Einleitung zur Uebersetzung der Poetik unsere Stelle vom allgemeinen Sprachgebrauch aus erklärt und damit auch wol im Allgemeinen den Sinn des Denkers getroffen.

Nun hat Jakob Bernays betont daß Aristoteles den Ausdruck Katharsis in einer besondern Bedeutung genommen und nicht sowol die Läuterung der Affecte als die Befreiung von ihnen im Sinne gehabt habe. Er hat nachgewiesen daß die ursprüngliche Anwendung des Worts Katharsis eine medicinisch-technische ist und eine durch ärztliche Mittel bewirkte Hebung oder Linderung der Krankheit bedeutet; Aristoteles übertrug dies vom Körperlichen aufs Gemüthliche, für solche Behandlung eines Beklommenen welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will.

So läuterten und erhoben die Pythagoreer das Gemüth durch Musik und Gesang, und berichteten daß der Meister selbst dies Katharsis (Reinigung) genannt, was sie sonst auch Epanorthosis, Aufrichtung, herstellende Erhebung hießen. Die Reinigung des Körpers, sagt Platon im Sophisten, geht auf das Aeußere durch Waschen und Baden, auf das Innere durch Heilkunde und Gymnastik, welche Krankheiten entfernen und fehlerhafte Gliedmaßen verbessern. Die Reinigung der Seele beseitigt Schlechtigkeit, Feigheit, Unmäßigkeit durch gute Zucht, indem sie dieselben austreibt, oder Entstellungen der Seele durch Unwissenheit heilt sie durch gute Lehren, durch Mittheilung der rechten Bildung mittels

der Ermahnung und überzeugender Gründe, und dies ist die wichtigste und herrlichste der Reinigungen, die Aufgabe und der Vorzug der Philosophie. In den Büchern vom Staat betont Platon die reinigende Macht der Musik, und im Phädon nennt er Reinigung der Affecte wie der Tugenden, wenn das Wahre im Gegensatz zum Schein- und Schattenbild herausgeläutert werde. Er nennt im Sophisten Furcht und Hoffnung gemischte Gefühle, deren Entmischung und Reinigung durch Steigerung der Einsicht bis zur gänzlichen Reinheit bewirkt werde.

Hermann Siebeck hat nicht blos an diese Platonische Auffassung erinnert, er hat auch aus Hippokrates dargethan daß in der medicinischen Sprache unterschieden werde zwischen Kenosis, die einen Stoff völlig aus dem Körper entfernt, und zwischen Katharsis, die nur eine theilweise Entleerung sei, nur das Schad- und Schmerzhafte, das Uebermäßige ausscheide; er spricht so von einer Umkochung der Affecte Furcht und Mitleid in der Glut der tragischen Erregung durch Ausscheidung des Drückenden, durch Verwandlung aus gemischten oder schmerzlichen Empfindungen in ästhetische Lustgefühle. Die an das Maß der Kunst gebundene Anregung der Affecte ist ihm für die Wirkung der Tragödie Unlust in Lust zu verwandeln ausschlaggebend.

Aristoteles sagt in der Poetik daß man die Musik betreibe der Bildung wegen, der Unterhaltung wegen, der Reinigung wegen. Personen, die heftigen Gemüthsbewegungen bis zum Enthusiasmus, zur Verzückung und Ekstase unterworfen sind, werden in ihrer Aufregung gerade dadurch beschwichtigt und beruhigt, wenn man Gesänge anstimmt welche die Seele in hochgesteigerte Gemüthsbewegungen versetzen; dadurch erlangen sie Heilung und Reinigung. So werden, wie Platon bemerkt, unruhig schreiende Kinder nicht durch Ruhe und Stille, sondern durch schaukelndes Wiegen und Singen beschwichtigt. Dieselben Lieder, welche empfängliche Gemüther bis zur Verzückung aufregen, bringen Ekstatische wieder in eine gesunde natürliche Stimmung. Mit dem Zustande des Enthusiasmus stellt Aristoteles die Affecte der Furcht und des Mitleids und die dazu geneigten Gemüther zusammen; die Affecte lassen sich durch Mittel welche sie erregen auf das rechte Maß und die rechte Verfassung bringen, und die Gemüther fühlen es mit Lust wie sie von denselben erleichtert und befreit werden. So geschieht es durch Musik und dramatische Dichtung. Wir sehnen uns nach Aufregung, wir bedürfen ihrer, „und die Erschütterung

reinigt und erleichtert uns wie die Atmosphäre durch ein Gewitter oder wie der Körper durch ein Purgativ gereinigt wird", wie Weil sagt. Und diese erleichternde Entladung der Seele von Gemüthsbewegungen der Furcht und des Mitleids hat dann Bernays näher als die von Aristoteles in der Erfahrung erkannte Wirkung der Tragödie bei den Griechen so gelehrt wie scharfsinnig nachgewiesen. Aber wir brauchen dabei die liturgische Analogie der Katharsis nicht außer Augen zu setzen. Die priesterliche Lustration bestand in gewissen Ceremonien, Waschungen, Gesängen und Gebeten durch welche Menschen von Sündenschuld und Befleckung gereinigt und das getrübte Gemüth entsühnt werden sollte. Bei Geistesstörungen und andern ekstatischen Zuständen ward orgiastische Musik angewandt, welche eine Gefühlsaufregung hervorrief und leitete, Beklemmungen der Seele löste und die Gemüthsaffectionen durch Entladung beschwichtigte, zum gesunden Zustand zurückführte. Diese geistige Heilungsart halten wir neben der leiblichen fest; Aristoteles hat ohne zu sondern eine wie die andere aufs ästhetische Gebiet, auf die Wirkung der dramatischen Kunst übertragen. Die pathologischen Zustände der Seele und ihre Heilung sind ein Gegenbild für die des Körpers; das Krankhafte, Bedrückende wird durch Aufregung entfernt; so wird in der Tragödie das Gemüth erleichtert und befreit; der dem Leibe wie der Seele nach rein gemachte Mensch geht beruhigt aus der Katharsis hervor. Diese Wirkung der Kunst ist keine ethische, aber Aristoteles hat solche gewiß nicht ausschließen wollen, so wenig wie bei der Musik, wo er sie ausdrücklich hervorhebt; verlangt er doch überhaupt daß bei der Unterhaltung durch die Kunst das Vergnügen und das sittlich Schöne beisammen seien. Man soll lernen sich nur an edeln Sitten und Handlungen zu erfreuen, von der Kunst es fürs Leben lernen. Der Denker, der die sittlich sittigende maßbringende Wirkung der Musik bejaht, würde sie der Dichtung nicht abgesprochen haben. Die Herstellung aus einem erkrankten oder getrübten Zustande, die geistige Beruhigung macht uns zum Guten geschickt, die ethische Wirkung schließt an die kathartische sich an. Aus der Unlust der Erschütterung durch Furcht und Mitleid entwickelt sich eine harmonische Stimmung, die Erhebung über Schmerz und Untergang in der Anschauung des Ewigen, des Wahren und Guten. Denn der Tragödie, das müssen wir im Augen behalten, eignet eine edle, große Handlung, die nur ein solcher Charakter vollziehen kann, und so vermischt

sich mit den Leidgefühlen unsere Achtung, unser Wohlgefallen; wir sehen wie sein Untergang die Sühne seiner Schuld ist, oder wie er sein Schicksal mit Würde trägt, wie der Geist seinen Fall in seinen Sieg verwandelt. Furcht und Mitleid entladen sich, wir sind von ihnen befreit, indem sie selber in Genugthuung und Erhebung sich lösen und übergehen, und so fühlen wir uns erhoben und befriedigt.

Emanuel Geibel sagt im Prolog zur Eröffnung des Residenztheaters in München vom Dramatiker:

Aufschließen will er euch die Brust, den Strom
Der stockenden Empfindung fluten machen,
Und durch die Schauer süßen Mitgefühls
Den sturmbedürft'gen, doch vom Lebenszwange
Beklemmten Sinn erleichternd reinigen.
Denn stumm ist oft die Freude, stummer noch,
Wie durch der Gorgo nahen Blick versteinert,
Das selbsterfahrne Leid. Doch wenn die Kunst
Mit priesterlicher Hand nun Lust und Trauer
In ihre reine Sphäre hebt, und mächtig
Ans Herz anklingend mit verwandtem Ton
In fremder Schickung euch die eigne zeigt:
Da jauchzt befreit empor die trunkne Seele,
Da löst wohlthätig sich der starre Bann
Des Schmerzes und entladet sich in Thränen,
Und menschlich euch im Menschlichen erkennend
Erheitert und erhoben kehrt ihr heim.

Ein großer deutscher Dramatiker, Grillparzer, schreibt: „Das Tragische, das Aristoteles nur etwas steif mit Erweckung von Furcht und Mitleid bezeichnet, liegt darin daß der Mensch das Niedrige des Irdischen erkennt, die Gefahren sieht welchen der Beste ausgesetzt ist und oft unterliegt; daß er für sich selbst fest das Rechte und das Wahre hütend den strauchelnden Mitmenschen bedauere, den fallenden nicht aufhöre zu lieben, wenn er ihn gleich straft, weil jede Störung vernichtet werden muß des ewigen Rechts. Menschenliebe, Duldsamkeit, Selbsterkenntniß, Reinigung der Leidenschaften durch Mitleid und Furcht wird eine echte Tragödie bewirken. Das Stück wird nach dem Fallen des Vorhangs fortspielen im Innern des Menschen, und die Verherrlichung des Rechts, die Schlegel in derber Anschaulichkeit auf den Brettern und im Schein der Bühnenlampen sehen will, wird glänzend sich herabsenken auf die stillzitternden Kreise des aufgeregten Gemüths."

So halten wir mit Bernays fest: Aristoteles dachte weniger an eine Läuterung der Leidenschaften, als an eine Reinigung der Seele von ihnen, sodaß das Gemüth wieder still und frei wird; aber wir halten diese kathartische Wirkung nicht für das ausschließliche, oder sehen in ihr doch mit Spengel die Herstellung aus einem krankhaften und getrübten Zustande, die geistige Beruhigung die zur Tugendübung erfordert wird; die ethische Wirkung schließt sich an die kathartische.

Die Einflüsse der Affecte auf das Leben der Zuschauer hatte Aristoteles wohl beobachtet, sie schienen ihm so bedeutend daß er sie in seine Definition aufnahm. Er nennt den Euripides den am meisten tragischen Dichter, weil er diese Affecte am wirksamsten hervorrief. Schmerz und Schauer werden erregt, die Einbildungskraft wie der Verstand in Spannung versetzt, die Forderung der Vernunft nach einem vernünftigen Zusammenhang wird befriedigt, aus den Erschütterungen des Gemüths erhebt sich die Freiheit des Geistes in Genuß des Schönen.

Die Entladung der betrübenden und beengenden Stimmungen des Tages, welche uns durch den Jammer und das Fürchterliche in der Welt kommen, war dem alten Denker die ersehnte Wirkung der Tragödie. Der Mensch hat das Bedürfniß der An- und Aufregung; das Drama gewährt ihm dasselbe an einem großen Stoff; es bringt die Empfindungen in Fluß, unser Gefühl strömt mächtig aus, und aus der Erschütterung der Seele geht ein beruhigter Gleichmuth hervor. Zu dieser Aristotelischen Auffassung fügt Freytag ein neues Moment hinzu: „Der letzte Grund der großen und besondern Wirkung des Dramas liegt nicht in der passiven Bedürftigkeit des Menschen, sondern in seinem ewigen Drange zu schaffen und zu bilden. Der dramatische Dichter zwingt die Hörer zum Nachschaffen. Die ganze Welt von Charakteren, von Leid und Schicksal muß der Hörende in sich selbst lebendig machen; während er mit höchster Spannung in sich aufnimmt, ist er zugleich in stärkster und schnellster Production. Eine ähnliche Wärme und beglückende Heiterkeit wie sie der Dichter im Schaffen empfand erfüllt auch den Hörer, daher der Schmerz mit Wohlgefühl, daher die Erhebung welche den Schluß des Werks überdauert. Und diese Aufregung der Kräfte wird bei dem modernen Drama allerdings noch von einem mildern Licht durchstrahlt. Denn eng damit verbunden ist uns die beglückende Empfindung von dem Vernünftigen, den innersten Forderungen

unserer Natur Gemäßen in den schwersten Schicksalen und Leiden des Menschen. Der Hörer fühlt und erkennt daß die Gottheit, welche sein Leben regiert auch wo sie das einzelne menschliche Dasein zerbricht, in liebevollem Bündniß mit dem Menschengeschlecht handelt, und er selbst fühlt sich schöpferisch gehoben als einig mit der großen weltregierenden Gewalt."

Es tritt hier ein daß wir uns bei allem Kunstgenuß productiv verhalten, also das Werk in uns reproduciren, und es ist ein Kunstwerk, keine reale Geschichte, wir haben der Darstellung gegenüber die Freiheit des Gemüths in der Anschauung des Schönen, der ideellen Wahrheit, die uns wol zu Thränen rühren mag, aber da am meisten wo der Adel der menschlichen Natur, wo der Sieg des Guten und Rechten als ein Licht aus der Nacht hervorbricht, wo die Widersprüche sich in Harmonie lösend verwandeln.

Mit Recht erinnert J. L. Klein in seiner Geschichte des Dramas daran daß die Tragödie von Anfang an eine gottesdienstliche Feier, ein Passions- und Sühnopferspiel war; er sieht in der Katharsis eine von dem musikalisch-poetischen Rhythmus der dramatischen Leidenschaftsbewegung bewirkte Stimmung des Gemüths zu Maßgefühl, eine Ausgleichung der aufgeregten Affecte und Einstimmung derselben zur Sympathie mit dem Guten und Schönen, eine Umstimmung des aufgeregten Pathos zum beruhigten Ethos, die Besänftigung der überwältigenden Trauer, des durch Erschütterungen angefachten Unmuths zu dauernder Feinfühlsamkeit und Empfänglichkeit für menschliche Geschicke; die Katharsis sei also die reine kunstgemäße Beruhigung des tragisch aufgeregten Gemüths zu einem tragisch geweihten Innern, zu einer sittlich harmonischen Gemüthsverfassung. Wir sehen eine Gefahr herankommen und zwar causalitätsgesetzlich, d. h. in sich gerecht und vernünftig, aus Selbstverschuldung entsprungen, aber mehr infolge menschlich allgemeiner, von leidenschaftlichem Trieb erregter Fehlbarkeit, als aus absonderlicher Bosheit oder tückischem Frevelmuth; wir fürchten für den Helden bis sein Schicksal ihn erreicht, da wandelt sich die Furcht in Mitleid, und der Ausgang läutert die Furcht zu einer heiligen Scheu vor einem gesetzlichen Walten, das Mitleid zum Erbarmen mit Menschenfehl und Vergehen. — Ich möchte betonen daß das Drama wie die Musik die Gemüthsbewegungen sogleich in einem melodischen Verlauf, in einem harmonischen Abschlusse darstellt; so werden unsere Gefühle beim Hören erregt und zugleich in einen gesetzlich schönen Gang

hineingezogen, und indem am Ende die Schuld gesühnt und der Sieg der sittlichen Weltordnung gegen selbstsüchtige Ueberhebung und zwar am besten auch im Gemüth des Helden offenbar wird, oder indem die Treue für die Idee auch im Untergange sich bewährt, erheben wir uns über das Leid, das zum Heile führt und die Seele adelt, über das Vergängliche ins Unvergängliche, das seine unantastbare Herrlichkeit bezeugt hat, eine Versöhnung zieht durch die Erschütterung in unsere Seele ein, das Wohlgefühl des Schönen geht in ihr auf.

Doch da erheben neumodisch nihilistische Poeten und consequente Materialisten Einspruch: es gibt ja keinen Gott und kein Sittengesetz, sondern nur Stoff, Kraft und Naturordnung; da sollen auch in der Poesie die Kategorien von Gut und Bös, von Schuld und Sühne keine Anwendung mehr finden. Mögen diese Leute für sich Tragödien nach ihren eigenen Recepten schreiben, nur in Bezug auf Aeschylos und Shakespeare sollen sie uns die poetische Gerechtigkeit als den Sieg der sittlichen Weltordnung nicht leugnen. Auch der realistische Aesthetiker Kirchmann soll es nicht mit seiner ganz aus der Luft gegriffenen Behauptung: je ursprünglicher der dichterische Genius, desto weniger Rücksicht nehme er auf das Sittliche und seinen Sieg. Wer war denn ursprünglicher als Aeschylos und Shakespeare? Und daß sie vor allem das Ethische betont habe ich in meinem Buch über die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung dargethan. Freilich hat Kirchmann eine ganz unsittliche Theorie des Sittlichen ausgeklügelt: es sei sachlich grundlos, nichts anderes als das willkürliche, ganz beliebig wechselnde Gebot der Mächtigen, das für die Schwachen zur Autorität werde; darum soll der Dichter sich vor der falschen Meinung hüten daß eine sittliche Lösung der Conflicte nöthig sei. Sophokles ist freilich ein so blinder Heide daß er das Sittengesetz sogar dem bloßen Machtgebot gegenüberstellt, wenn Antigone zu Kreon sagt:

Für so erhaben hielt ich deine Verkündung nicht,
Daß höher als des Himmels ungeschriebene
Unwandelbare Rechte sei dein Menschenwort.

Leider hat auch ein viel tieferer Geist, E. von Hartmann, es für seicht und platt erklärt, wenn man den tragischen Genuß mit dem Anblick des Waltens göttlicher Gerechtigkeit in Verbindung bringe. In der Wirklichkeit seien Leiden und Freuden ohne Unterschied

vertheilt, — als ob die Qual des bösen Gewissens und die Seligkeit der Liebe für Edle und Ruchlose gleich wären! Es soll ein roher Unverstand sein die Einrichtungen der wirklichen Welt verbessern zu wollen, ein kindisches Spiel sich an der Verknüpfung der Begebenheiten mit einem erdichteten Walten der göttlichen Gerechtigkeit erbauen zu wollen. Aber die sittliche Weltordnung ist keine Einrichtung, so wenig wie eine Welt der Freiheit, der sie angehört; Freiheit ist Selbstbefreiung und Selbstgestaltung, ihr muß die Möglichkeit des Eigenwillens, der selbstsüchtigen Abkehr vom Gesetze gewährt sein, das Gesetz kann darum nicht als zwingende Naturmacht, sondern nur als Forderung der Vernunft, als ein Sollen in uns liegen, zu dem wir uns verpflichtet fühlen, an das unser Heil geknüpft ist. Das Tragische aber gehört dem Reich der Freiheit an, und der Dichter ist der Seher der durch die Verwirrung der Wirklichkeit hindurch doch den Grund und das Ziel des Lebens erkennt und dafür auch den Andern das Auge eröffnet; er verbessert die Wirklichkeit nicht, aber er stellt das Seinsollende dar, er spiegelt im Einzelgeschick das Ganze. Wäre das Leben bereits Harmonie, so befriedigte es selber unsere Freude am Schönen, so wäre es selbst Poesie und wir bedürften der Kunst nicht; so aber ist es ein Emporgang aus dem Dunkel zum Licht, durch Irrthum und Sünde auch der Häßlichkeit dahingegeben; der Kampf ist da; und weil wir in der Wirklichkeit so weniges klar durchschauen, so selten Anfang und Ende sammt den innern Triebfedern einer Bewegung überblicken, so zeigt uns eben der Dichter wie das Schicksal des Menschen seiner Natur entspricht, wie der Charakter es sich durch seine Thaten bereitet und dadurch die Nothwendigkeit das Werk der Freiheit wird. Was unsere Vernunft und unser Gewissen fordern, was auf der gegenwärtigen Entwickelungsstufe der Menschheit aber selten vollendet erscheint, das stellt die Kunst als verwirklicht dar, den Einklang des Innern und Aeußern, der Tugend und des Glücks; sie geht am Leid nicht vorüber, aber sie nimmt es als Strafe und Sühne, oder als Prüfung und Erweckung der Kraft, sie zeigt dort wie es verdient ist und hier wie dort daß es uns selber zum Besten dient. Die moralischen Gesichtspunkte und Motive sind in der Wirklichkeit vorhanden, und der Dichter sollte sie umgehen? Er würde sich dadurch vom Volksgemüth scheiden. Außerdem stimme ich mit Hartmann vollkommen überein: „Der tragische Conflict wird fast immer in einer Leidenschaft bestehen, welche durch

besondere Charakteranlage begünstigt und durch die Verhältnisse zur Thätigkeit gereizt sich über die Harmonie der Seelenkräfte in einseitiger Ueberhebung emporbäumt und infolge dieser Maßlosigkeit die Grenze irgendeines andern berechtigten Lebenselements verletzt, welches nunmehr gegen diese Beeinträchtigung seines Gebietes reagirt." So hab' ich längst auch den Begriff der tragischen Schuld bestimmt. Auch das ist meine Lehre daß im Drama das Causale herrscht, nur herrscht es nicht allein, sondern wie in der Natur beim Zweckbegriff die wirkenden Ursachen den Gedanken realisiren, so wird durch die ursachliche Verkettung in der Geschichte das Gute und Wahre als das Nothwendige dargethan. Und endlich pflichte ich ganz einem andern Worte Hartmann's bei: „Der Conflict ist das unentbehrliche Fundament jedes echten Dichtwerks, welches Handlung vorführt; aber der Conflict ist auch nur das Fundament, die Krönung des Gebäudes ist die Versöhnung. Eine Dichtung ohne versöhnenden Schluß ist ein solches ästhetisches Unding wie ein Musikstück blos aus Dissonanzen. Ein Drama das mit klaffendem Conflict schließt ist wie ein Harfenpräludium das mit Zerreißen der Saiten endet; sein Anschauen wäre eine Marter, kein Genuß." Aber worin liegt denn die Versöhnung als in der poetischen Gerechtigkeit, in dem Einklang des Ganges der Dinge mit den Forderungen unseres Gemüths? „Viel Müh' und Beschwer und Entsetzen und Leid, doch in all dem Zeus allein Zeus!" singt der Chor am Schluß von Sophokles' Trachinierinnen: „Jammer und Weh! das Gute soll siegen!" ruft er in Aeschylos' Agamemnon; und Shakespeare ist der Dichter des Gewissens, ein Prophet der sittlichen Weltordnung.

Aristoteles hatte bei der Katharsis die Wirkung der Tragödie auf das Gemüth der Zuschauer im Auge: durch die unmittelbare Vergegenwärtigung erreicht die Poesie das Ziel der Seelenerleichterung, Seelenreinigung, und umgekehrt um dieses Zieles willen erzählt sie nicht ein Vergangenes, wobei wir ruhig bleiben, sondern erregt das Gemüth durch die Aufregung eines Werdenden, Gegenwärtigen. Goethe verstand dagegen jene Läuterung der Affecte von dem versöhnenden Abschluß der Handlung selbst; wenn die Tragödie durch einen Verlauf von Furcht und Mitleid erregenden Mitteln durchgegangen, so müsse sie durch Ausgleichung solcher Leidenschaften auf dem Theater ihre Arbeit schließen, und diese aussöhnende Abrundung des Kunstwerks selbst, die Construction des Trauerspiels, nicht die Empfindungen der Zuhörer

habe der Denker im Sinne gehabt. Goethe selbst schrieb an Zelter: „Trügen wir unsere Ueberzeugung auch nur in den Aristoteles hinein, so hätten wir schon Recht; denn sie wäre ja auch ohne ihn vollkommen richtig und probat." Seine Deutung legt diesem etwas unter, was aber allerdings aus seinen Worten gefolgert werden kann, denn die Seelenstimmung des Zuschauers wird am besten erregt und harmonisirt werden, wenn die Darstellung selbst zuerst den Sturm der Affecte und ihre leidbringende Gewalt, und dann die Ausgleichung und die Versöhnung im Gemüth der handelnden Charaktere zeigt. Und dies sind wir für die moderne Tragödie zu fordern berechtigt. Wir wollen den Sieg der Idee nicht blos im Untergang des von ihr Abgefallenen, des ihr Widersprechenden sehen, sondern der Umschwung der Handlung, das Leid, das zufolge der Gerechtigkeit auf den Thäter hereinbricht, soll ihn selbst nicht wie eine äußere Macht zerschmettern, sondern den vollen Triumph der Idee wollen wir darin gewahren daß er sie wieder anerkennt, daß sie auch in seiner Seele siegt, und er durch die Buße gesühnt von hinnen scheidet. In diesem Sinn hat Schiller die Maria Stuart gedichtet, in diesem Sinn schweigt die Jungfrau von Orleans bei dem furchtbaren Doppelsinn der Frage des Vaters, ob nicht der Feind in ihrem Herzen sei: er meint den Teufel, sie muß des feindlichen Feldherrn Lionel gedenken; sie läßt ohne Murren den Spruch des Bannes über sich ergehen, sie reinigt ihr Gemüth, und ihr gottergebenes Vertrauen wird durch den schönen Opfertod fürs Vaterland gekrönt. Auch Antigone spricht das Wort:

> Wohl, wenn es so gerecht ist vor den Unsterblichen,
> Will duldend ich bekennen daß ich schuldig sei.

Die ganze Tragödie Oedipus in Kolonos ist ein solcher Versöhnungsgesang, doch mehr durch die Stimmung der Milde, durch den Schimmer der Verklärung, welche der Dichter mit ebenso tiefer Gemüthlichkeit als wunderbarer Kunst über sein ganzes Werk ergossen, als durch die Läuterung des Dulders selbst; die Versöhnung ist im Geist des Alterthums mehr eine objective als eine subjective. Man nehme als Gegensatz Goethe's Gretchen, wie sie selbst durch Buße und Reue sich innerlich wiederherstellt. Sehr richtig nennt Weiße die Kerkerscene ein über alles Lob erhabenes Meisterwerk, und bemerkt wie es eine der höchsten Dichterkraft würdige Aufgabe gewesen in dem Wahnsinne des durch die

entsetzliche Seelenqual zerrütteten Gemüths der unfreiwilligen Mutter- und Kindesmörderin den sittlichen Adel, die Reinheit dieses Gemüths zu offenbaren. Und es ist Goethe gelungen in der furchtbaren Tiefe dieser Widersprüche, in welche eine sittliche Schuld die Seele des Menschen hinabstürzt, die Rettung und das Seelenheil der unschuldig Schuldigen zur klarsten, überwältigendsten Anschauung zu bringen, sodaß die Stimme von oben, die Gretchen's Rettung ausspricht, aus der eigenen Brust des Lesers oder Hörers hervorzutönen scheint. Eine Dichtung die dies vermag gibt dadurch lauter als durch irgendeine andere poetische That ihre Abkunft von dem Höchsten, ihre Verwandtschaft, ja ihre innerliche Einheit mit dem Heiligen kund, von welchem alles Menschliche allein seinen Werth und seine Würde hat. — Auch Shakespeare's Othello ist bei aller Schreckensgewalt, bei aller Furchtbarkeit dennoch eine erhabene Feier des sittlichen Geistes. In keinem Werk aber ist diese Läuterung durch das Leiden, die Versöhnung sowol im Ganzen des Gedichts als in der Seele der Hauptperson so umfassend und so innig durchgeführt als im König Lear. Edgar im Lear ist auch der Seelenführer seines geblendeten Vaters und von den Selbstmordgedanken der Verzweiflung leitet er ihn zur Ergebung in den Willen der Vorsehung: „Reif sein ist alles"; sein Herz bricht lächelnd, als er endlich den Sohn erkennt. Und an die Scene in welcher der alte König sich selbst im Anschauen der Cordelia wiederfindet, an die Art und Weise wie nun die Hingebung der Liebe seinem Gemüth aufgeht und sein Geist in ihr sich verklärt, brauche ich nur zu erinnern, um sofort dem Leser ein Bild vor das innere Auge zu rufen, das im edelsten Glanze um so heller strahlt auf je dunklerm Grunde es sich erhebt.

Es versteht sich von selbst daß alles im Allgemeinen über dramatische Composition, Entwickelung und Gliederung Gesagte von der Tragödie gilt. Schuld aus Leidenschaft, Leid aus Schuld, und damit im Causalzusammenhang, den der Verstand erkennt und der den Verstand befriedigt, zugleich das Walten der sittlichen Weltordnung wie das Gewissen sie fordert und die Vernunft sie denkt; individuelle Charaktere, Neigungen, Begebenheiten besonderer Art, anziehend, spannend, überraschend, und doch in ihnen das allgemein Menschliche, immer Gegenwärtige; ein freies Spiel aller Kräfte, und doch in allen eine allbeseelende ordnende Idee: das ist es was die echte Tragödie uns bietet: eine einfache Geschichte

mit großen Motiven, die für sich selbst verständlich sind, klare feste Grundzüge der Handlung, deutlich ausgeprägt, sodaß der einheitliche Zusammenhang in der bunten Mannichfaltigkeit, in der liebevoll selbständigen Ausführung der besondern Scenen faßlich bleibt. Nicht durch äußere Hebel, durch fremde Intriguen, sondern aus Charakter und Leidenschaft müssen Schuld und Leid bewirkt werden, sodaß wir sagen: so geht es, wenn einer so ist. Je vielseitiger sich dann der Held in mannichfachen Lagen zeigt, wie Hamlet der Ophelia und dem Laertes, der Mutter und den Schauspielern gegenüber, desto vertrauter werden wir mit ihm, desto mehr macht er den Eindruck der Lebenswirklichkeit. Der Tragödie besonders eignet die erhabene Rührung im Ganzen der Handlung, das edle würdige Pathos, die Größe des Gegenstandes, der den tiefsten Grund der Menschheit aufzuregen vermag. Und weil in ihr das siegende Walten der Nothwendigkeit offenbar wird, schließt sie den Zufall aus, oder läßt ihn höchstens für die äußerliche Wahrnehmung gelten, während der auf den Grund Schauende mit Wallenstein sagt:

> Es gibt keinen Zufall,
> Und was euch blindes Ohngefähr erscheint,
> Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen.

Jeder Ausgang muß ein Gottesurtheil sein, in den Ereignissen muß der Held die Frucht seiner Thaten haben, und das Wort von Novalis muß sich bewähren, daß Schicksal und Gemüth synonyme Begriffe, zwei verwandte Namen für eine und dieselbe Sache sind.

Von der antiken wie von der modernen Tragödie gilt ein tiefsinniges Wort Solger's: „Das Drama bildet auf der einen Seite die Welt des lebendigen menschlichen Wollens und Handelns, aber mit derselben die in ihr in untrennbarer und innigster Einheit lebende Welt der Nothwendigkeit, deren gewaltig wahrhaftes Dasein zwar stets dem unserigen zu Grunde liegt, aber zu unserm Schrecken uns als etwas Fremdes einleuchtet, sobald das Wollen des Einzelnen sich in seiner Entgegensetzung mit ihr darstellt, und dieses ist die schreckliche Seite dieser Kunst. Auf der andern aber ist hier eben auch wieder jene Welt der Nothwendigkeit das Ewige und Höchste, und erscheint so in der Gestalt der heiligsten, für sich selbst daseienden Gesetze, welche sich abspiegeln in der idealen Natur der menschlichen Gattung als eines Ganzen. Diese Gattung

drückt das ihr eingepflanzte Wesen eines Ganzen aus durch Maß und Gleichgewicht, wodurch sie das Abbild des Ideals, also mit diesem gleich unendlich ist, und hierauf beruht die heitere und beruhigende Eigenschaft der Tragödie. Während also der einzelne Mensch sein abgesondertes Dasein mit lebendigem Wollen verfolgend von der Allgemeinheit des Nothwendigen ergriffen und daniedergeschlagen wird, blüht zugleich die gesammte Gattung in dem Widerschein der ewigen Gesetze mit unvergänglicher und unvertilgbarer Kraft des Lebens."

Die Aufgabe der Tragödie bestimmt auch Johann Jacobi in seiner bündig scharfen Weise: als Darstellung eines bedeutsamen aber umgrenzten Lebensvorgangs und zugleich als Verklärung desselben, die Beleuchtung seines innern Wahrheitskerns. Sie stellt ein endliches Bruchstück des menschlichen Lebens dar, aber so daß darin abbildlich die unendliche Idee, der allgemeine sittliche Gehalt des Lebens, der einheitliche Zusammenhang des handelnden Menschen und des allwaltenden Weltgesetzes, die Einheit der Freiheit und Nothwendigkeit offenbar wird. Nicht etwa, fährt er fort im Anschluß an Aristoteles' Ausspruch daß die Poesie philosophischer, lehrreicher sei als die Geschichte, nicht etwa daß dichterische Nachschöpfung uns Anderes und mehr biete als die wirkliche Schöpfung. Die Poesie gibt ganz dieselbe philosophische Lehre wie die Geschichte, aber sie gibt sie in engem Rahmen, in übersichtlichem Abbild, daher allen erkennbar. Was in der geschichtlichen Wirklichkeit wegen der verwirrenden Menge der Thatsachen minder klar hervortritt, — die Einheit des Menschengeschlechts und die darauf gegründete unfehlbare Herrschaft der sittlichen Weltordnung, — das bringt durch kunstgemäße Verkürzung die Tragödie auch dem blödesten Auge zur Anschauung. Dem Sehenden ist das Leben des Einzelnen und der Menschheit, die Weltgeschichte in ihren Theilen und im Ganzen Ein ewiges Drama, dessen Lösung in jedem Augenblick sich vollzieht und vollendet. „Herr, ob ich schon ein armes und sündiges Geschöpf bin, so stehe ich doch im Bunde mit dir durch die Gnade!" So lautete Cromwell's Sterbegebet, die Katharsis seines großartigen Lebensdramas. Aus der dogmatischen Sprache übersetzt heißt dies: Der Mensch ist niemals besser und mächtiger als in jenen Augenblicken innerer Erhebung, in denen er, weil er selber groß und wahr empfindet, den Sieg und die Herrschaft des Wahren unfehlbar erkennt." Und damit stimmt ein älteres Wort überein: „Das

Werk des sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein, sollte uns an den Gedanken gewöhnen: wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen.“ So Lessing, und darum soll der Dichter dieser „edelsten Bestimmung“ eingedenk sein, und nichts als blindes grausames Geschick erscheinen lassen, was in dem ewigen unendlichen Zusammenhang der Dinge begründet ist. Erfüllt dies der wahre Dichter, dann ist die Tragödie unter allen Kunstgattungen von der größten Wirkung auf das menschliche Gemüth. Der Lyrik oder Musik ähnlich ruft sie die mannichfaltigsten Empfindungen hervor, erschließt die geheimsten Abgründe des Daseins, läßt uns in die entsetzlichste Verwirrung hineinschauen und stellt jegliches mit der Macht unmittelbarer Gegenwart dar. Und der Plastik und dem Epos verwandt veranschaulicht sie das allgemein und ewig Gültige in seiner durch den Kampf bewährten Wesenheit, in der Majestät des Siegs, in der Ruhe die durch die Lösung des Knotens und die Versöhnung der Gegensätze eintritt. Sie lichtet und schlichtet das Dunkel und die Verwirrung des Lebens, sie gibt im Einzelbild ein Abbild des Ganzen und verkündet das Walten der göttlichen Gerechtigkeit, die zugleich die höchste Liebe ist. Und hier vor allem gilt das herrliche Wort, mit welchem Schiller seinem Volke sein größtes Werk darreicht:

Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.

b. Die Komödie.

In der Komödie dagegen ist die Nothwendigkeit der verborgene Gott, der Schein und Willkür gewähren. ja einen scheinbaren Sieg über die Idee feiern läßt; gelöst vom Gesetz und seinem Ernste wird das Leben ein Spiel, ein Spiel der Zufälligkeiten in der Außenwelt, der Grillen und Launen in der Innenwelt. Aber gesetzlos kann es nur ein tolles, sich selbst kreuzendes und widersprechendes Spiel sein; die Verkehrtheiten müssen einander wieder verkehren, die Widersprüche sich auflösen, und durch ihr eigenes Treiben muß am Ende die Idee in einem heitern Sieg des Guten und Rechten offenbar werden. Hier herrscht die göttliche Liebe, welche auch dem Endlichen seine Freiheit gönnt, welche gemäß der Gerechtigkeit zwar das Unrecht nicht bestehen läßt, aber die Persönlichkeiten erhält, denen es als Schwäche

anhaftet, die in Fehltritten ihm nachgingen; ihre eiteln Plane und Absichten werden vereitelt, während sie selbst dadurch von dieser Trübung befreit und wir durch diese Erheiterung der Lebensatmosphäre miterheitert werden. Eine Willkür steht wider die andere, ein Zufall stößt gegen den andern; so paralysiren sie sich wechselseitig, und aus den sich selbst aufhebenden Thorheiten leuchtet, eben weil sie sich selbst aufheben, die menschliche Natur als die vernünftige mit unverlierbarem Adel hervor, aus dem Zufall, eben weil er zu Falle kommt, entpuppt sich der gesetzmäßige Gang der Dinge, und indem am Ende alles doch zum Guten ausschlägt, erkennen wir die erziehende Hand der Vorsehung und getrösten uns für alle Verwickelungen und Verwirrungen der Erscheinungswelt ihrer ewigen Liebe. Dem Tod in der Tragödie tritt als Schlußpunkt der Komödie mit Fug die Hochzeit gegenüber, in welcher die Individualitäten nicht blos erhalten bleiben, sondern zu ihrer sich ergänzenden süßen Lebensvollendung kommen, aus der wieder neue Individualitäten entsprießen.

Wie wir beim Tragischen die Möglichkeit untersuchten daß Leid und Untergang uns eine ästhetische Freude gewähren, so fragen wir auch beim Komischen wie es komme daß Schwächen und Gebrechen, Thorheiten und Verkehrtheiten uns nicht Verdruß, Unwillen oder Mitleid erwecken, sondern Lachen erregen und damit eine gesteigerte Lebenslust hervorrufen. Sie thun es weil sie nicht bestehen, denn dann würden sie Aerger oder Bedauern hervorrufen, sondern weil sie vor unsern Augen sich aufheben, sodaß das Seinsollende, Zweckmäßige sich aus der Störung herstellt und als das Bleibende erweist. Wir haben auch hier einen Proceß, und weil die Aesthetiker das verkannten darum wollte das Lächerliche sich von den Definitionshäschern nicht einfangen lassen, ausgenommen unwillkürlich, wie Jean Paul witzig bemerkte. Aristoteles bezeichnete das unschädliche oder schmerzlose Häßliche als das Lächerliche; er dachte dabei wol an die Fratze die ein Mensch schneidet ohne daß ihm weh zu Muthe ist; wir können sagen: das Häßliche das sich auflöst, das unschädlich gemacht wird, ergötzt uns, während es wenn es bestände uns keinen Spaß machen würde. Es ist immer etwas das chokirt, das einen Angriff auf unsern Verstand, unser sittliches Gefühl, unsern Schönheitssinn macht; aber sofort zerstört es sich, stellt sich in seiner Nichtigkeit dar, das Verkehrte verkehrt sich, der Widerspruch wird anschaulich

und offenbar, und so bleiben wir dem Bedrohlichen gegenüber bestehen im Wohlgefühl des gesunden Daseins, das gerade durch den Angriff auf dasselbe uns empfindlich wird. Wenn Kant sagte das Lächerliche sei die Auflösung einer Erwartung in Nichts, so betonte er mit Recht diesen Proceß des Vergehens, aber das Ergebniß ist nicht Nichts, sondern das Rechte, das Gute, dem durch die Selbstzerstörung seiner Gegnerschaft ein heiterer Sieg bereitet wird. Der Vorgang des Lachens entspricht der Sache, ist selber ein Proceß. Wir öffnen den Mund wie vor Erstaunen, zeigen aber auch die Zähne wie zur Abwehr, ziehen uns zurück und halten den Athem an, aber das alles nur für einen Augenblick der Spannung; durch die angeschaute Auflösung des Widerspruchs folgt auch zugleich die Lösung oder Erlösung für uns, in der Erschütterung des Zwergfells schütteln wir den Druck ab der auf uns lasten wollte, und in dem rasch beschleunigten Athmen schlägt der Puls des Lebens schneller und erhöht dessen Wohlgefühl; die unnöthigerweise beengte und nun befreite Brust sprudelt ihre Lebenskraft um so voller und freudiger aus.

Die ehebrecherischen Gelüste, die Lügen, der Straßenraub Falstaff's sind an sich Schlechtigkeiten, aber wir lachen über sie weil sie sich selbst zu Falle bringen, weil die lustigen Windsorinnen vielmehr ihr Spiel mit ihm treiben, weil wir wissen daß die Beute ihm abgejagt und den Kaufleuten zurückerstattet wird, weil er im Netz seiner Aufschneidereien sich selber fängt. Wir lachen nicht über die Bornirtheit; sie ist ja bedauerlich; aber wenn sie sich für klug ausgibt, dann wird sie komisch, indem sie sich selber bloßstellt. Der Custode im Kölner Dom, der die Köpfe der heiligen drei Könige zeigt, ist nicht komisch; aber er wird es, wenn er die leise Bemerkung eines Naturforschers zu dessen Begleiter, es seien Kindsköpfe, laut zur Ordnung ruft: und wenn, so sind es die Köpfe der heiligen drei Könige als sie noch Kinder waren! Nicht vom Erhabenen ist nur ein Schritt zum Lächerlichen, sondern von dem was sich erhaben brüstet ohne es zu sein, und seine Hohlheit oder Schwäche verrathen muß, wie der Esel der die Löwenhaut umhängt und die Thiere auch durch sein Brüllen schrecken will, aber sein Ja schreit. Darum heftet sich dem falschen Pathos der Uebertreibung die Parodie an die Fersen.

Zeising spricht von einem Mischgefühl von Verwunderung und Behagen, das sich naturgemäß einstellt, wenn wir einen gegen uns anrückenden Feind plötzlich sich selbst aufreiben sehen, und

vergleicht die Widersprüche im Gegenstand, die uns chokiren, jenen beiden sich selbst auffressenden Löwen, die nichts übriglassen als die Schwänze. Sehr sinnig definirt Arnold Ruge: „Die Erheiterung, der Geistesblitz der Besinnung in dem getrübten Geist ist das Komische.“ Druck und Befreiung, Spannung und Lösung bewirken das Wohlgefühl des Schönen, die Erheiterung des Gemüths. Voltaire nannte Hoffnung und Schlaf das Gegengewicht gegen die Mühseligkeiten des Lebens; er hätte auch noch das Lachen hinzufügen können, bemerkte Kant, und Solger pries das Lachen als den erfrischenden Thau vom Himmel, der uns vom Elemente der Gemeinheit reinwäscht, in unsern Bemühungen ums Höhere erquickt. Diderot behauptet daß das Lachen der Prüfstein des Geschmacks, der Gerechtigkeit und der Güte sei, und Goethe fügt hinzu: daß die Menschen durch nichts ihren Charakter, — wir können auch sagen ihre Bildung, — deutlicher beweisen als durch das was sie lächerlich finden. Rabelais nennt das Lachen ein Vorrecht des Menschen.

Um es zu genießen warten wir darum nicht blos den günstigen Augenblick ab wo die Ungereimtheiten und Widerwärtigkeiten sich selber vor uns zerstören, sondern wir gehen den Dingen entgegen und auf sie ein um die geheimen Widersprüche zum Sprechen zu bringen, und die Gegenstände so zurechtzurücken daß das Verkehrte in seiner Verkehrtheit offenbar wird und das Wahre und Rechte als das Seinsollende und Bestandhaltende erscheint. Diese freithätige Komik des Geistes ist der Witz, der freibewegliche, über der Welt schwebende, nicht an der Scholle klebende, mit allem sein Spiel treibende Geist. Sein Spiel, denn das ist ja das Aesthetische, das Schiller als Spieltrieb bezeichnete. Der Witz läßt die Welt nicht bestehen wie sie ist, sondern er combinirt die Gegenstände nach seinem Belieben, er bringt Entlegenes zusammen und findet neue Bezeichnungspunkte heraus, auch solche die er erfindet, denn er meint es nicht ernst, wie der Scharfsinn, der Tiefsinn, die der Intelligenz angehören, während er der Phantasie sich gesellt oder eine Bethätigung derselben ist. Jean Paul nennt ihn ein Spiel mit Ideen, Kuno Fischer ein spielendes Urtheil; das mühsam Gesuchte widerstreitet ihm, das Unwillkürliche im Phantasieleben läßt ihn als Einfall erscheinen. Die Aehnlichkeiten die er hervorhebt sind für die gewöhnliche Ansicht, für die verständige Wirklichkeit gar nicht da; der Witz bringt die Dinge auf überraschende Weise unter einen gemeinsamen von ihm er-

fundenen Gesichtspunkt, sodaß eins im Contrast das andere beleuchtet; er zieht die Zuhörer für einen Augenblick in die Illusion hinein als ob alles ernst gemeint sei, und die Lust des Komischen besteht in der Auflösung des selbstbereiteten Widerspruchs und seiner Elemente, das Feuer des Witzes verzehrt das leere Stroh an welchem es sich entzündet; es ist der Blitz, den der freie Geist gegen das Thörichte schleudert, das sich ihm in den Weg stellt. Es war Mode der Philologen viele Parallelstellen zu den Worten eines alten Schriftstellers heranzuziehen, um so ihre gelehrte Belesenheit zu zeigen; der Ihrige sollte dann solche vor Augen gehabt haben. Nun schreit einmal bei Xenophon ein Esel, und bei Tacitus wiehert ein Pferd; da macht Friedrich August Wolf in seiner Ausgabe der Annalen die Anmerkung: dies Pferd scheint den Esel der Anabasis vor Augen gehabt zu haben. Daß die Besorgniß der Angst vor der fortschreitenden Erkenntniß eine unverständige bornirte Sinnesart ausdrückt, brachte Kästner zum Bewußtsein, wenn er den Pythagoreischen Lehrsatz vorgetragen hatte: „Pythagoras schlachtete ein Dankopfer von hundert Stieren, als er den Beweis gefunden, und daher der Schrecken der Ochsen so oft eine neue Wahrheit entdeckt wird.“ Oft verbindet der Witz im Wortspiel das Entlegene nur durch den gleichen Klang der Wörter, oder er beutet deren Vieldeutigkeit aus. Man nennt es eine Armseligkeit, wenn am Schluß eines schlechten Rührstücks die Liebenden sich umarmen.

Wer unabsichtlich Entlegenes unter solch gemeinsamen Gesichtspunkt bringt, wo es nicht hingehört, der wird für uns komisch oder macht sich lächerlich, wie der liegnitzer Kaufmann mit der Ankündigung seines Waarenlagers: Damen, die nur mit einem Portemonnaie bekleidet sind, können hier alle Bedürfnisse befriedigen. So die Nachtwächter, die einen Lärmmacher verhaftet haben, ihn als dritten Mann in ihr Kartenspiel heranziehen, und als er zu streiten anfängt, ihn hinauswerfen nach dem Grundsatz: Wer Händel anfängt wird vor die Thür an die Luft gesetzt. Oft grenzt Misverständniß und Witz aneinander. Wenn jener Schüler übersetzte: amare coepit er nahm einen Bittern, so ergötzt uns der Sinn der unwillkürlich durchschimmert. So beim falschen Gebrauch von Fremdwörtern im Munde von Fritz Reuter's Onkel Bräsig, oder wenn Hirsch Hyacinth in Heine's Reisebildern zur Gumbelino sagt: Ich bin ein Praktikus und Sie sind ein Diarrhötikus, sie sind ganz mein Antipoder. Der Eulen-

spiegel'sche Witz besteht größtentheils in absichtlichen Misverständnissen, er nimmt buchstäblich was nur figürlich gemeint war, handelt danach, und der Hauptspaß liegt darin daß er während er ausgelacht wird doch sein Ziel erreicht, sodaß aus der scheinbaren Narrheit eine geheime Weisheit hervorblickt. So wissen Shakespeare's Narren den Leuten das Wort im Munde zu verdrehen oder etwas ganz anderes herauszuhören; sie weisen damit auf die komische Welt hin, in der wir uns bewegen, in der niemand sich auf seine verständige Trockenheit zuviel einbilden soll.

Dies führt uns zur Ironie. Sie nimmt scheinbar den Schein für das Wesen, das Vermeintliche, zur Schaugestellte für das Wahre, um jenes im Fortgang der Entwickelung aufzulösen und dieses in sein Recht einzusetzen; sie ist eine scheinbar lobende, beistimmende, in Wahrheit höhnende, widerlegende Darstellung; sie baut, wie Jean Paul von Swift sagt, den Thoren Ehrenpforten, aber behängt sie mit Nesseln. Sie kann mild, sie kann sarkastisch bitter sein. So bemerkte Cicero, als eine ältere Dame sich für dreißigjährig ausgab: Das muß wahr sein, sie hat es mir schon vor zehn Jahren versichert. So singt Heine von zwei Polen:

Speisten in derselben Kneipe,
Und da keiner wollte leiden
Daß der andre für ihn zahle,
Zahlte keiner von den beiden.

Wie in allem Echtkomischen, wahrhaft Erheiternden aus Widerspruch und Entstellung das Rechte sich entbindet und herstellt, das Verkehrte bekehrt wird, in der Selbstauflösung des Eiteln und Schlechten das Gute, Wahre hervortritt, so kann der Komiker in dem was er verspottet und verlacht zugleich das Positive, den dennoch in der zerbrechlichen Schale verschlossenen gesunden Kern hervorheben, auch am Großen und Mächtigen ihm anhaftende kleine Schwächen und Gebrechen mit seinen Witzesfunken ergötzlich beleuchten, auch das Ernste und Tiefsinnige leicht nehmen und mit frohmüthigem Behagen darstellen; er kann die Doppelwirklichkeit des Lebens, wo der Sieg des einen die Niederlage der andern ist, wo der Dorn uns sticht während wir den Duft der Rose einathmen, zugleich schauen und schauen lassen, in Thränen lächeln, Rührendes und Spaßhaftes, Scherz und Ernst verweben, das Bewundernswerthe und Thörichte in Einem zeigen wie Cervantes im Don Quixote, wie Clemens Brentano in seiner Rede an das

Orchester in den schlechten Musikanten doch die guten Leute betonen, wie Shakespeare den Nachtwächter, der zu registriren bittet daß er ein Esel sei, doch die Verwirrung schlichten lassen, um welche die Verständigen soviel Lärm um Nichts gemacht. Kurz, der beste Lustspieldichter wird der Humorist sein, der das Rechte, Gute, Wahre, Ideale aus der Verstrickung und Pein des Endlichen, Gegensätzlichen, Gemeinen befreit, im Kleinen, Niedrigen, Thörichten selbst aber doch ein Werthvolles, Bildsames, ja Unendliches aufweist, aus häßlicher Verschlackung ein edles Erz rein und blank herausschmilzt, und aus dem Widerwärtigen des Unverstandes, des verwickelten unklaren Weltlaufs, der falschen Bestrebungen doch in überraschender Auflösung der Dissonanzen die Harmonie des Schönen in freudigem Vollklang verwirklicht.

/ Die Komödie, von welcher der Begriff des Komischen ja seinen Namen hat, muß ihm vor allem gemäß sein. Sie zeigt wie das menschliche Leben eine Welt der Ungereimtheiten und Widersprüche wird, wenn Zufall und Willkür in ihm herrschen, aber sie läßt zugleich diese sich selbst und damit die von ihnen gebildete Welt auflösen, sodaß auch wider das Bestreben der Einzelnen und gerade durch ihre Verirrungen und Misverständnisse das Gute geschieht und auch ihnen zum Heil dient. Nur so kann eine überschwengliche Heiterkeit aus allen Adern der Dichtung hervorsprudeln. Aber gerade auch in der Komödie wird das Komische seinen höchsten Triumph feiern, weil die Spannung und Auflösung des Widerspruchs in der unmittelbaren Gegenwart, in der sinnlichen Wirklichkeit viel energischer auftritt als in der blos wiederholenden Erzählung, und weil der Musik die Gedankenbestimmtheit, den bildenden Künsten die Bewegung fehlt. Uebereinstimmend hiermit bemerkt der Geschichtschreiber der deutschen Dichtung: „Es ist nichts so dialogisch, so dramatisch von Natur wie das Komische. Wer Spaß macht muß Spaß ertragen, und ganz recht sagt Falstaff er sei nicht nur selbst witzig, sondern auch die Ursache daß es andere Leute werden.“

In der Freiheit des Geistes, mit der die echte Komik über den Dingen schwebt, ist sie so unerschütterlich der Wahrheit der Idee sich bewußt, daß aller Schein der Verwirrung und des Zufalls, alle Irrthümer und Verkehrheiten nur wie ein neckisches Treiben gelten, das sie selbst zum schönen kunstgerechten Spiel verklärt, und, wie Prutz so trefflich hinzufügt, „das Gelächter, das herzerquickende, die Siegesfanfare mit welcher die wiedergewonnene

Vernünftigkeit gefeiert wird, ist die einzige Rache welche sie an dem Unvernünftigen und Unwahren nimmt. Die Komik bezeichnen wir als die vollendete Selbstgewißheit des Geistes, der sich zur absoluten Heiterkeit abgeklärt und gesammelt hat." Daraus ergibt sich daß die echte Komödie eine reife Frucht der Bildung ist. Mögen ihr schon die Schwänke und Possen des Volks zustreben, wo das Lächerliche als solches der Zweck ist ohne Rücksicht auf Gehalt, Charakter und harmonische Durchführung eines Ganzen; aber nur großen Dichtergeistern in günstigen Perioden der Weltgeschichte gelingt das Vollendete, deß idealer Werth dann der Tragödie nicht nachgesetzt werden darf.

Im Hinblick auf die Malerei können wir sagen daß der Tragödie mehr der historische Stil eigne, die Komödie genrehafter sei, indem sie das gewöhnliche Thun und Treiben der Menschheit mit seinen Gebrechen und Thorheiten schildert, Einzelzüge zum Gattungsmäßigen verknüpft und aus dem Absonderlichen das Allgemeinmenschliche hervorblitzen läßt. Gerade indem sie Sitten und Charaktere der Wirklichkeit entnimmt, wird die Erfindung der Handlung ihre Aufgabe, während der Tragiker diese, den begebenheitlichen Stoff aus der Sage und Geschichte zu nehmen pflegt, die Charaktere aber zu Trägern seiner Idee macht. Die Komödie wird im Ganzen realistischer, die Tragödie idealistischer sein, sodaß jene auch gern die Prosa des gewöhnlichen Lebens redet, während diese durch den Schwung und Flug der Empfindungen und Gedanken wie durch die Hoheit des Gegenstandes zum Vers geführt wird.

Das Lustspiel als Darstellung des Lebens unter dem Gesichtspunkt des Scherzes wird dies nicht blos durch einzelne Späße, sondern durch seine ganze Anlage und Ausführung; Situationen und Charaktere selbst müssen komisch sein, der leichtgeflügelte Witz des Dialogs soll aus beiden sich entbinden und wieder sie zum völligen Ausdruck bringen. In Kleist's Zerbrochenem Krug ist der Richter selbst der verborgene Uebelthäter, und entlarvt sich in der Untersuchung die er gegen andere anstellt: das ist echt komisch und wird im Einzelnen witzig ausgeführt. Darum erträgt das Lustspiel nicht die Würde oder den Ernst großer Charaktere, die ihr ganzes Sein heroisch an ein Ewiges und dessen Erringen setzen, sondern es behandelt vielmehr das gewöhnliche Thun und Treiben der Menschen, ihre Grillen und Launen, ihr Streben für besondere irdische Zwecke, oder weiß wenigstens am Großen die Stelle

zu finden wo es sterblich ist und in das Getriebe der Endlichkeit verstrickt erscheint, um es dann unbeschadet seiner Größe, ja im beständigen humoristischen Hinblick auf dieselbe nach der ihm abgewonnenen lächerlichen Seite zu schildern.

Seit den Atellanen, an denen sich die campanischen Bauern des Alterthums ergötzten, liebt das Lustspiel stehende Charaktere, wie die bekannten Masken des Pantalon und Brighella, des Stotterers oder streitsüchtigen Gelehrten, des Mannes nach der alten oder neuen Mode; dazu gesellen sich auch stehende Witze, die eben jedes heranwachsende Geschlecht wieder hören will, weil sie gut sind, und die Komödiendichter haben darum sich niemals gescheut Einzelnes von einander zu entlehnen und es in neuer Weise ihrer Gegenwart wieder vorzuführen. Schon Terenz sagt im Prolog zum Eunuchen:

> Soll nun der Gebrauch derselben Rolle verboten sein,
> Wie wär' ein rennender Sklave dann uns noch erlaubt?
> Eine wackre Hausfrau? Eine verschmitzte Buhlerin?
> Ein schmarotzender Vielfraß? Ein ruhmrediger Soldat?
> Ein untergeschobnes Kind? Ein betrogener alter Herr
> Von seinen Sklaven? Argwohn, Haß und Liebe? Kurz
> Es gibt in der Welt nichts was nicht schon dagewesen wär'.

Und darum sagt Molière mit Fug: Je prends mon bien où je le trouve. Er machte es zum seinigen, indem er es seinem Wesen assimilirte wie der Organismus die Nahrungsstoffe, und es nach eigenem Sinn verwerthete.

Doch gehört zum Lustspiel neben dem volksthümlichen Ton, der das Alte und Fremde heimisch und unmittelbar verständlich macht, und neben den komischen Charakteren auch die Kunst der Composition in einer wohlgegliederten, auf das Ziel ihrer Entwickelung spannenden Handlung, und daran lassen es sonst ausgezeichnete Dichter, wie Holberg, noch ermangeln, während die ältern Spanier und die zeitgenössischen Franzosen darin ihre Stärke haben. Und mit Recht verlangt das unser Theaterpublikum.

Ein höchst glücklicher Fund für den Lustspieldichter sind komische Talente, wie Falstaff, die alles in das Scherzhafte parodirend zu ziehen, ihren Witz an allem zu üben und in allen Verlegenheiten die Freiheit des Geistes humoristisch zu bewahren verstehen. Zu solch unbezahlbaren Gestalten gehören die Clowns der englischen

Volkskomödie, die Shakespeare so meisterhaft zum idealen Mittelpunkt mehrerer seiner Lustspiele macht, indem sie mit scharfem Blick erkennen wie alle Menschen zuweilen oder nach gewissen Richtungen hin Narren und Thoren sind, und die darum freiwillig die Schellenkappe aufsetzen um das zu scheinen was die Andern sind ohne es scheinen zu wollen, und die gerade die recht Ernsthaften, die Malvolios, um so gründlicher zum besten haben. Schade daß der pöbelhaft gewordene Hanswurst in Deutschland durch Gottsched verbrannt wurde statt eine ähnliche Veredlung unter der Hand der Kunst zu erfahren. Schon der edle Justus Möser trat für ihn in die Schranken, und Lessing wollte daß man ihn nach Gottsched's Tod wieder in seiner bunten Jacke auferstehen lasse. Doch der spanische Gracioso, wie Lope ihn auf die Bühne brachte, zeigt bereits daß es auf die Harlekinsjacke als solche nicht ankommt; er kann der schlaue Bediente sein, der die Intrigue spinnt, aber auch der Bauerntölpel, der uns durch seine Dummheit wie durch seinen Mutterwitz ergötzt; immer aber liebt der Dichter eine Figur die entweder das Gelächter herausfordert und andere zu Witzen veranlaßt, oder die das Komische aus der Lage der Dinge wie aus den Worten und Handlungen der Mitspielenden herauszufinden und auszusprechen weiß. So hat denn auch Shakespeare neben den Nachtwächter in Viel Lärmen um Nichts seinen Benedict und seine Beatrice gestellt, den Humoristen Mercutio für die Liebestragödie wie den Zettel für den Sommernachtstraum geschaffen, und seine Portia, seine Rosalinde mit soviel Schalkhaftigkeit wie Gefühlsadel ausgestattet. Oft greift die lustige Person wenig in die Handlung ein, ja man kann sagen sie sei ein gewisser Ersatz für den Chor der Griechen, indem sie die Stimmungen und Gedanken, die sich im Zuschauer über die Handlung und die Charaktere bilden, sofort auf geistreiche und erheiternde Weise ausspricht. Christian Weise hat das bemerkt: „ein jedweder Mensch ist so gesinnet daß er über anderer Leute Verrichtungen sich verwundert, und wo nicht öffentlich, dennoch im Herzen eine kleine Satiram darüber machet. Absonderlich wenn etliche Personen auf dem Theatro vorgestellet werden, so geschieht es darum daß die Zuschauer sich dabei verwundern und von der Sache selbst ernsthaft oder höhnisch räsonniren sollen. Damit nun den Leuten in solcher Verwunderung gleichsam eine Secunde gegeben werde, so wird eine Person dazu genommen, welche gleichsam die Stelle der allgemeinen satirischen Inclination vertreten muß. Also trifft

es sich unterweilen daß solch eine Person mitten in der Kurzweil die klügsten Sachen vorbringt.“ Das ist eben der Humor davon! würde ein Gesell Falstaff's sagen. Der Dichter macht die lustige Person auch wol zu seinem Vermittler mit dem Publikum, läßt sie aus der Scene heraus die Zuschauer anreden, ein Ersatz für die Parabasen des Aristophanes, die Platen mit so viel Geschick erneuerte, daß sie zum Vorzüglichsten gehören was er gedichtet hat.

Eine zweite Klasse von komischen Figuren sind es mehr passiv als activ. Der ist recht lächerlich welcher durch die Unzweckmäßigkeit der Mittel, die er ganz schlau gewählt zu haben vermeint, sich selber um den Erfolg betrügt, der also nicht blos von andern gefoppt wird, sondern der sich selber zum besten hat. Wohlgemuth, gut aufgelegt, selbstgefällig tritt er auf, und diese Selbstgefälligkeit ist sein Uebermuth und bringt jene Vorherbestimmung zu Lächerlichkeiten mit sich, welche J. L. Klein als das naturwüchsig Komische, das Komische vom Quell und Sprudel nennt. Der Genarrte läuft dann ins Netz infolge seiner wunderlichen Eigenheit und seines Gelüstes aufs Gefopptwerden; das Gelüste freilich kennt er selber nicht, er ist nur der Esel der aufs Eis geht weil es ihm zu wohl ist. Und darum sagt der geniale Geschichtschreiber des Dramas: „daß die Selbsttäuschung des komischen Narren seiner selbst in der glimpflichsten Form auftritt, als Selbstgefälligkeit, Zufriedenheit mit sich selbst und seinem Wahne, als kitzelndes Behagen an seiner Verkehrheit, hat denn auch im Unterschied von der tragischen Sühne die Vergeltungsfolge daß die Verirrungen, die den tragisch Schuldigen in schreckenvolle Strudel und Wirbel des Jammers und Untergangs hinunterziehen, über den komischen Büßer nur als Sturzwellen gleichsam und Sturzbäder des Lächerlichen und Gelächters zusammenschlagen.“

Eine dritte Klasse hat Aristoteles als Eiron bezeichnet. Ein solcher überhebt sich nicht, prahlt nicht, bramarbasirt nicht, sondern stellt sein Licht unter den Scheffel, gibt sich geringer, schlechter, einfältiger, unwissender als er ist, führt dadurch die Andern irre, entpuppt sich dann aber in seiner versteckten Weisheit, zeigt am rechten Ort seine Tüchtigkeit. Es ist die Ironie die Sokrates auf theoretischem Gebiet übte, wenn er sagte er wisse nur daß er nichts wisse, von andern scheinbar Belehrung suchte, ihre Meinungen wie Wahrheiten annahm, darauf einging und in der Entwickelung, in den Folgerungen das Ungenügende derselben zum Bewußtsein brachte. Ein solcher geht auf die Possen ein welche

andere mit ihm treiben wollen, thut als ob er nichts merke, und durchkreuzt dann ihr Spiel oder gibt der Sache an entscheidender Stelle eine überraschend glückliche Wendung. So Geibel's Meister Andrea, der zerstreute Bildschnitzer, den sie glauben machen er sei ein Anderer, und der nun als dieser Andere handelt und ein liebendes Paar zusammenbringt.

Nichts Unlustigeres als Komödien die nicht erheitern; aber sie thun es doch am besten, gründlich und nachhaltig nur dann wenn sie den Personen selbst wie den Zuschauern einen Druck von der Seele nehmen, sie aus einer Trübung befreien und dem Guten und Rechten einen fröhlichen Sieg bereiten. Die Komödie ist kein Besserungshaus, aber sie macht das Schlechte, Irrige, Wahnvolle lächerlich, und wirkt damit veredelnd wie alles Schöne. Auch Goldoni sagt in seinem Stück „Das komische Theater", das seine Theorie von Darstellung und Kunst wie seine Erfahrungen aus dem Schauspielerwesen selbst auf die Bühne bringt: „Die Komödie ist erfunden worden um die Laster zu bessern und die schlechten Sitten lächerlich zu machen. So lange nun die Komödien in diesem Sinne gespielt wurden, konnte das Volk sein entscheidendes Urtheil abgeben, weil jeder der die Copie eines Charakters auf der Bühne vor sich sah, in sich selbst oder einem andern das Original dazu fand. Als aber die Komödien blos Lachen erregen wollten, beachtete sie niemand mehr, weil unter dem Vorwande lachen zu machen das aberwitzigste Zeug und die ärgsten Dummheiten gestattet wurden."

Sind Willkür und Zufall die Elemente des Komischen, so wird die Komödie je nach dem Uebergewicht des einen oder des andern in zwiefacher Form, in einer mehr realen, als Charakter- und Intriguenstück, und in einer mehr phantastischen erscheinen, wie bei Aristophanes und in der dramatisirten Märchenwelt der Neuern. Dort ist es die menschliche Selbstbestimmung auf dem Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit, in ihrer besondern Eigenthümlichkeit, in ihren Trieben und Planen, was den Träger der Handlung bildet, durch die Intriguen der Subjecte werden die Verwickelungen hervorgebracht, und indem dieselben einander durchkreuzen und aufheben, wird die Dialektik des Humors oder der Ironie vollzogen; hier sind wir in eine phantastische Welt der Wunder versetzt, wo die Begebenheiten scheinbar grund- und zusammenhanglos und dem realen Boden entrückt sich entfalten und dennoch am Ende das Verkehrte in seiner Verkehrtheit anschaulich

gemacht oder das Rechte spielend durchgesetzt wird. So stellt uns Aristophanes mit einem Schlag in eine ganz neue Sphäre, und wie Dante in der Hölle durch die Strafe der Missethäter nur ihr wahres inneres Sein gegenständlich macht, so führt jener irgendeine Ungereimtheit sogleich systematisch und plastisch durch, indem er einen ganzen Weltzustand ihr gemäß einrichtet, sodaß sein sophistischer Denker mit den Wolken hin und her schwebt, seine politischen Projectmacher als Vögel ein Wolkengimpelheim in die Luft bauen. Nicht minder leben wir im Sommernachtstraum, im Sturm in einer verzauberten Welt, in einem Land der Träume, das duftig und zart wie es ist eine ernste Charakteristik nicht verträgt und wie ein Schattenspiel an uns vorüberfliegt. Raimund's Zauberstücke auf dem Volkstheater sind ein Anfang welcher mit jener Kunst fortgebildet zu werden verdiente die Platen an literarische, nur den Kennern verständliche Stoffe setzte; die Fülle von Witz und Ironie welche Tieck im Dialog wie in Situationen und Charakteren entfaltet, entbehrt leider der Verwerthung für eine echtdramatische spannende Handlung. So sehen wir auf diesem Gebiet in Deutschland die Einzelelemente, aber der Genius läßt noch auf sich warten der sie zusammendichtet.

Während das ideelle Lustspiel sich allzu leicht in eine märchenhafte Phantastik verflüchtigt, stützt sich das reale von Haus aus mehr auf das Interesse an einer wirklichen Begebenheit, auf die sich zu dramatischem Leben abrundende Composition, auf die psychologische Richtigkeit der Charakterzeichnung; aber es sinkt gar leicht zu einer bloßen Copie der Alltäglichkeit herab, es geräth in Gefahr der moralisirenden Trockenheit zu verfallen. Das Intriguenstück läßt die einzelnen Personen ihre Zwecke verfolgen, einander durchkreuzen; die Fäden verwirren sich um auf eine überraschende Weise gelöst zu werden. Tritt hinter diese verständige Schürzung des Knotens die Charakterzeichnung und der ideale Gehalt zurück, so folgt man der Handlung wol einmal mit Spannung, mag sie aber zum zweiten mal so ungern sehen wie man einen gewöhnlichen Roman noch einmal liest, es sei denn daß man sie vergessen hat, — wie von Scribe erzählt wird, dem die frühern Combinationen seines berechnenden Witzes mitunter aus dem Gedächtniß gekommen, und der einmal im Theater bei der gesteigerten Verwickelung ausrief: „Wie werd' ich mich da herausgewunden haben!“ Wir werden darum den Lustspielen den Preis geben welche die Calderon'sche Poesie der Situation und den Reiz

der Begebenheit mit der Menander'schen oder Molière'schen Charakterzeichnung und den intriguespinnenden Persönlichkeiten verschmelzen. Dies ist in den Fröschen und Wolken des Aristophanes, dies in Shakespeare's Was ihr wollt und Wie es euch gefällt der Fall; ebenso in der Frauenschule Molière's und in Lope's Das Unmöglichste von allem. Das classische Wort Joseph's an seine Brüder: „Ihr gedachtet es böse zu machen, aber Gott hat es gut gemacht", könnte man als das rechte Lustspielmotto an die Stirn des letztgenannten Werkes von Shakespeare schreiben. Es zeigt daß denen die Gott lieben alle Dinge zum besten dienen, und lehrt uns gleich dem verbannten Herzog Gutes in Allem finden.

c. Das Versöhnungsdrama.

Es ist längst anerkannt worden daß zwischen den Extremen der Tragödie und Komödie ein Mittelglied im Drama besteht und ästhetisch gerechtfertigt werden muß, aber die Ansichten über dasselbe gehen auseinander, und es ist weder in seinem Werthe noch in seiner Geschichte hinlänglich gewürdigt.

Weiße erklärt eine Verschmelzung des Tragischen und Komischen für möglich, sieht aber in ihr doch nur eine Vermischung beider Elemente, die Aufnahmen ernster Scenen und Charaktere in die Komödie und komischer in die Tragödie. Dies findet allerdings statt, begründet aber keine neue Gattung; auch in Romeo und Julia und im Hamlet sind komische Partien, ebenso in den spanischen Stücken. Lope de Vega sagt ausdrücklich in seinem Gedicht über die Kunst des Dramas: daß die Natur selbst diese ergötzliche Mannichfaltigkeit lehre und daß das Leben dem Wechsel des Ernstes und Scherzes einen Theil seiner Reize verdanke. Lessing hat hierüber in der Hamburger Dramaturgie mit gewohnter Entscheidungskraft gesprochen. „In der Natur", sagt er, „ist alles verbunden, alles durchkreuzt sich, alles wechselt und geht ineinander über. Aber nach dieser unendlichen Mannichfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Wenn endliche Geister an seinem Genusse Antheil nehmen sollen, müssen sie vermögen Einzelnes abgesondert für sich zu betrachten, und gerade diese klare Hervorhebung und Veranschaulichung des Einzelnen, daß wir nur dieses, aber dieses auch voll und ganz erblicken, ist das Werk der Kunst. Sind wir Zeuge einer wichtigen und rührenden Begebenheit, so sehen wir von dem ab was sich

Unwichtiges oder Störendes außerhalb derselben ereignet. Nur wenn jene Begebenheit selbst in ihrem Fortgang alle Schattirungen des Interesses annimmt und eine nicht blos auf die andere folgt, sondern nothwendig aus der andern entspringt, wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude oder umgekehrt so unmittelbar erzeugt daß uns die Abstraction des einen oder des andern unmöglich fällt, nur alsdann verlangen wir auch daß die Kunst jenen Wechsel abspiegele." — Mit dieser Weisheit, sei es im klaren Kunstbewußtsein, sei es im instinctiven Takt des Genies, ist Shakespeare verfahren.

Andere haben das bürgerliche Drama als eine besondere Gattung angenommen, in welchem es sich um Geld und Gut, um häusliche Misère und allerlei moralische Verwickelungen, um das Einstecken silberner Löffel, um lumpige Individualitäten und deren sich Bessernwollen, um verzeihende Hahnreis und dergleichen mehr handelt und ein Rührbrei angesetzt wird, bei dem es uns allerdings weder tragisch noch komisch zu Muthe ist, bei dem wir nur mit dem Verfasser und den Schauspielern Mitleid haben. Kotzebue ist der schreibselige Vertreter dieser Richtung, die auf Kunstwerth keinen Anspruch machen kann. Andererseits ist es für die Tragödie ganz gleichgültig ob sie in einem Bürgerhaus oder in einem Fürstenpalast sich ereignet; nicht auf die äußere, sondern auf die innere Größe, nicht auf das Kleid, sondern auf den Mann kommt es an, und angesichts der Worte Lessing's: „Wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir's mit ihnen als mit Menschen, nicht als mit Königen", wundert es mich immer wenn Ulrici sich bemüht auf Nebenzüge aufmerksam zu machen, wie zum Beispiel auf die Senatssitzung im Othello, durch die Shakespeare die Dichtung in eine höhere Sphäre rücke. Shakespeare kennt nur Eine Sphäre, die der Menschheit und der Poesie. Ist die tragische Bedeutung vom zweiten Theil des Faust, der am Kaiserhof spielt, so groß als die des ersten im Gelehrtenzimmer, im Gärtchen und der Kerkerzelle Gretchen's? Hebbel's Maria Magdalena, Lessing's Emilia Galotti sind echte Tragödien, größer als der Ritterpomp Raupach'scher Hohenstaufen oder das Wortgetös Griepenkerl'schen Revolutionsspectakels. Es kommt darauf an daß das Drama eine Idee, ein allgemein gültiges Moment des Lebens und der Geistesentwickelung zur Grundlage habe, und es erhebt sich sogleich dadurch zu geschichtlicher nicht blos, sondern zu ewiger allgemein menschlicher Bedeutung.

Ulrici in seinem genialen Buch über Shakespeare sieht die höhere Einheit der tragischen und komischen Kunstform in dem historischen Drama, und meint daß der große Brite als Schöpfer desselben der Aesthetik um Hunderte von Jahren vorausgeeilt sei. Er sieht in der Geschichte einen Fortschritt nach allgemeinen Zwecken und Principien, der weit über das Leben der einzelnen Subjecte hinausgeht, und will dieses epische Element durch einen Cyklus von Dramen veranschaulicht haben, die das Leben der Völker abspiegeln; er will veranschaulicht haben wie sowol einzelne Persönlichkeiten tragisch untergehen als die falschen Tendenzen ihre komische Paralyse erfahren, und so die Menschheit im Ganzen fortschreitet; er will das Recht und die Bedeutung der Individuen und zugleich die Macht und den Gang der Menschheit als Gattung in einer gleichsam potenzirten Kunst offenbart sehen.

Nun hat aber Hettner darauf aufmerksam gemacht wie die Shakespeare'schen Stücke aus der römischen Geschichte, die seiner reifsten Zeit angehören, Charaktertragödien sind, und zwar jedes für sich abgeschlossen dasteht, wie dagegen in den Stücken aus der englischen Geschichte, die er selbst Historien nennt, das epische Element, das Begebenheitliche, und der cyklische Zusammenhang vorwiegt; sie aber gehören der werdenden suchenden Jugend des Dichters an. Schlegel hat sie mit Recht ein Heldengedicht in dramatischer Form genannt; sie entrollen ein wunderherrliches Bild der englischen Geschichte, aber nur einige, wie Richard III., der erste Theil von Heinrich IV., sind zugleich in sich völlig gerundete Dramen.

So wenig wie die bürgerliche hat die historische oder politische Tragödie oder Komödie das Recht einer besondern Kunstgattung. Es kommt auch hier durchaus auf die Kunst als solche an, es kommt darauf an ob eine geschichtliche Idee in einem Charakter und seinen Erlebnissen tragisch veranschaulicht werden kann, ob die Ereignisse aus diesem Charakter abgeleitet werden, er durch sie bedingt wird, und wir haben in diesem Falle eine Tragödie der Idee, mag der Stoff einem Geschichts- oder Sagenbuch entlehnt sein, mag der Held Cäsar, Coriolan, Richard, oder mag er Hamlet, Macbeth, Lear heißen. Dabei muß natürlich das historische Drama der Geschichte treu sein, sonst greife der Dichter nach einem andern Stoff zur Veranschaulichung seiner Gedanken. So hat sich schon Lessing in der Hamburger Dramaturgie ausgesprochen. Schiller dagegen äußerte in der Periode seines

jugendlichen Idealismus: die Geschichte sei nur ein Material für seine Phantasie, und müsse sich gefallen lassen was sie unter seinen Händen werde; aber die Abweichungen von ihrer Wahrheit haben sich mehrfach bei ihm gerächt, und er ist da am größten wo er ihr am nächsten kommt. Auch Goethe faßte einmal die Erhebung der dichterischen Subjectivität über das objectiv reale Historische zu dem charakteristischen Wort zusammen: „Für den Dichter ist keine Person historisch, es beliebt ihm seine sittliche Welt darzustellen, und er erweist zu diesem Zweck gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen." Allein der Dichter trübt selbst den reinen Eindruck seines Werkes, wenn er die Schilderung seines Helden in Widerspruch setzt mit dem was wir aus der historischen Ueberlieferung wissen; er chokirt uns dann und ruft kritische Zweifel wach wo wir genießen sollten, und das ist der eigenthümliche Vorzug der historischen Kunst daß sie das allgemein Menschliche und das ideal Nothwendige zugleich als eine Thatsache der Erfahrung hinstellt. „Es sind nicht Schatten die der Wahn erzeugte, ich fühl' es sie sind ewig, denn sie sind!" heißt es im Tasso mit Recht von den Gebilden der künstlerischen Phantasie; aber sie erwecken einen Verdacht gegen ihre Realität, wenn die bekannte Wirklichkeit von ihnen verlassen wird. Der Dichter ergreift die historische Idee und macht sie zur Seele seines Werkes. Jene wäre nicht was sie ist, wenn sie nicht durch Begebenheiten und Charaktere in der Wirklichkeit schon einen Ausdruck gefunden hätte; diese ihre Verwirklichung erfaßt der Dichter, und weiß sie mit der Treue für das Wesentliche, für das was eben die Idee ausdrückt, so darzustellen daß dies Wesentliche ungestört und ungetrübt von Zufälligkeiten in sein eigenes Ideal erhöht zu einer abgerundeten und vollgenügenden Erscheinung kommt. In ähnlichem Sinne hat sich Melchior Meyr dahin ausgesprochen daß die Dichtkunst sich der Geschichte bemeistern, nicht sie meistern müsse, daß es gelte die Poesie der Wirklichkeit zu empfinden und zu entbinden, und eine vergangene Zeit getreu zu spiegeln, während die innere ewige Bedeutung einer That, eines Helden offenbar werde. So enthüllt die Geschichte ihre eigenen Lehren, und diese sind allgemein menschliche Wahrheiten, und wir erfahren nicht blos daß solche Ursachen der Natur der Sache nach solche Wirkungen haben können oder haben sollen, sondern auch daß sie dieselben wirklich haben. Der Charakter des Helden, die Handlung durch welche er sein Geschick bestimmt, die

großen Wendepunkte seiner Bahn, sein Ausgang muß historisch treu dargestellt sein; entfernter Liegendes kann der Dichter zusammenziehen, Lücken ausfüllen, Einzelzüge, Einzelscenen zum Symbol vieler kleinen Ereignisse machen, die er in ihnen verdichtet; er kann die Schlagworte erfinden, durch welche Grundstimmungen erschlossen und ganze Gedankengeschlechter auf einmal geboren, Geisteseigenthümlichkeiten, die sich im jahrelangen Verlauf des Lebens entwickeln, auf einmal kund gethan werden. — Allerdings gibt es geschichtliche Dramen die in der Mitte zwischen Tragödie und Komödie stehen, wie Heinrich IV., aber das Geschichtliche macht es nicht aus, denn andere, wie Coriolan, Cäsar, Richard III., Wallenstein, Egmont sind durchaus vollwichtige echte Tragödien, und Gutzkow's Zopf und Schwert hat den Weg zum historischen Lustspiel gebahnt.

Einen Vortheil hat allerdings der Dramatiker der Geschichte; Jean Paul hat ihn angedeutet: Ein historisch bekannter Charakter, zum Beispiel Sokrates, Cäsar, tritt, wenn ihn der Dichter ruft, wie ein Fürst ein und setzt sein Cognito voraus; ein Name ist hier eine Menge Situationen. Hier erschafft schon ein Mensch Begeisterung oder Erwartung, welche im Erdichtungsfalle erst ihn selbst schaffen mußten. Eduard Devrient fand ein Gleiches für den Schauspieler, als er das oberammergauer Passionsspiel sah, das er so schön geschildert hat. Er hält es nach dieser Erfahrung für viel leichter die allbekannten großen heiligen Persönlichkeiten auf der Bühne zur lebendigen Wirkung zu bringen, als unbekannte tugendhafte gottbegeisterte Menschen, von deren Größe und Seelenadel der Schauspieler sein Publikum in jedem Moment erst überzeugen muß. Die heiligen Gestalten sieht das Volk schon mit bestimmter Ueberzeugung von ihnen an, man fordert keine neue Ueberzeugung von der Darstellung, sondern nur die sinnlich lebendige Erscheinung, auf die man den eigenen Glauben daran übertragen kann. Der sinnige Kenner der dramatischen Poesie und Darstellung macht dabei auf den Unterschied der Volks- und Kunstbühne aufmerksam, und ich erinnere die geneigten Leser an meine Erörterung über Volks- und Kunstpoesie. Die geschlossene Kunstbühne möge die fein entwickelte, seelenmalende Charaktertragödie aufführen; aber unter freiem Himmel, auf einer Bühne die auch Massenentwickelung gestattet, könnte die begabte Jugend aus dem Volk die großen Thaten der heiligen und politischen Geschichte, die selbst mehr im Frescostil vom Dichter entworfen

wären, mit der der Geschichte allein genügenden epischen Gestaltenfülle darstellen. Der Antheil der Massen würde dabei, glaub' ich, am besten durch im Oratoriumstil gehaltene Chöre gesangsweise ausgedrückt.

Aus dem Wesen der Geschichte und der Treue für dasselbe ergeben sich von Seiten des Stoffs auch einige Modificationen der poetischen Form im Drama. Braucht der Dichter das Interesse, das der Stoff schon mit sich bringt, für denselben nicht erst zu erwecken, so hat dafür die Handlung einen Verlauf der sich nicht leicht und nicht so oft dem kunstgerechten Gang im Aufbau des Ganzen durch Verwickelung und Lösung fügt, und die Größe der Thatsachen, der patriotische Antheil den das Volk an ihnen nimmt, müssen ihrerseits mitwirken um stofflich zu ersetzen was dem Werk etwa an der Strenge der formalen Vollendung mangelt. Der gebotene Realismus des Ganzen wird auch auf die Diction Einfluß haben, statt des kühnen Fluges freischaffender Phantasie oder selbständiger Reize von Klang und Bild wollen wir den Hauch der Zeit im Tone der Sprache vernehmen, auch hier einen Anschluß an das wirkliche Leben sehen, was freilich nicht ausschließt daß mit dem Charakter und der Handlung auch der Rhythmus sich hebt, und den großen Momenten der Dichter auch durch große Worte gerecht wird. Ferner verflicht die Geschichte den Menschen in die Entwickelung des Ganzen, und der Dichter kann ihn und sein Geschick darum nicht isolirt darstellen. Die historischen Ideen sind solche die im Zusammenwirken aller ausgeführt werden und das Loos von Millionen bestimmen. Die Schilderung der bedingenden Verhältnisse, der mitthätigen Kräfte, der weitgreifenden Erfolge gibt dem geschichtlichen Drama einen größern Hintergrund, eine breitere Grundlage. Und wiewol ich entschieden leugnen muß daß eine andere Moral für die öffentlichen als für die privaten Verhältnisse zulässig sei, wiewol es so wenig in der Sittlichkeit wie in der Mathematik einen besondern Weg für die Könige gibt, so legt doch seine Stellung dem Menschen Pflichten auf und darf andererseits für eine Milderung seiner Schuld angerufen werden. Wer für das Wohl des Volkes zu wachen hat dem ist in stürmischer Zeit die gutmüthige Schwäche, welche bei einem Privatmann unschädlich, vielleicht humoristisch wirken würde, eine verderblichere Eigenschaft als Gewaltsamkeit, und Shakespeare hat in Heinrich VI. gezeigt wie durch jene der Staat in Verwirrung geräth, während die rechtzeitige Anwendung

schneidender Mittel sich rechtfertigt, wenn die gegen Wenige geübte, an sich nicht unrechtmäßige Härte Viele rettet. Wir trösten uns über den Fall des Opfers, wenn wir sehen daß er der Menschheit zum Heile gereicht.

Für die poetische Form folgt aus dem Gesagten zweierlei. Einmal ein mehr epischer Stil um der Breite der geschichtlichen Verhältnisse, um den Bedingungen der Ereignisse und den Folgen der Thaten gerecht zu werden, während das Drama welches vorzugsweise das individuelle Seelenleben nach seinen Stimmungen oder Leidenschaften offenbart, einen lyrischen Ton vorwalten läßt. Man vergleiche den Tasso oder Faust mit dem Götz oder Wallenstein, Romeo oder Othello mit Shakespeare's historischen Stücken; dort die Poesie des Gefühls in concentrirter Innerlichkeit, in intensiver Gewalt, hier die anschauliche Entfaltung einer Weltlage und eine Fülle von mehr oder minder selbständigen Gestalten. Sodann knüpft die Geschichte Ring an Ring, der Abschluß einer Handlung ist zugleich der Keim neuer Vorgänge, und oft fällt von dem nachfolgenden Zustande erst das rechte Licht auf das vorhergehende Wollen und Wirken. Dies wird den Dichter reizen mit den Trilogien der Alten dadurch zu wetteifern daß er in einem Cyklus miteinander verketteter Werke diesen weitgreifenden Zusammenhang von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft offenbart. Auch dadurch erscheint wie im Epos nicht sowol der Einzelne denn das Volk als der Held des Ganzen, und wenn irgendetwas, so bieten Shakespeare's Dramen der englischen Geschichte einen Ersatz für das Volksepos. Endlich wie das Leben Schmerz und Freude mischt und den Einen durch das erniedrigt was den Andern erhöht, so wird auch die historische Poesie die komische Paralyse verkehrter menschlicher Anschläge und den tragischen Untergang der den geschichtlichen und sittlichen Ideen widerstrebenden Mächte nebeneinander stellen oder miteinander verflechten können. Und indem durch alle Kämpfe und Leiden der Einzelnen das Volk als Ganzes sich erhält, läutert und voranschreitet, so gibt dies wieder in und nach der dramatischen Spannung und Erregung der besondern Gefühle die ruhige Gemüthserhebung epischer Poesie, oder die Stimmung des Versöhnungsdramas, welches die Gegensätze in den ernsten Conflict führt, am Ende aber harmonisirt.

Das Richtige über diese dritte Art dramatischer Poesie hat Hegel in seiner Aesthetik angedeutet, wiewol auch er den Gedanken

weder festhält noch durchführt, vielmehr selbst die vermittelnde Weise derselben für unbedeutender als die Pole des Trauer- und Lustspiels erklärt, und in die Prosa der Diderot-Iffland'schen Familienstücke als ein Beispiel jener Dichtungsart sich verirrt. Hegel findet nämlich die Vermittelung der Gegensätze nicht sowol in dem Nebeneinander und Umschlagen derselben, sondern in ihrer wechselseitigen Ausgleichung. Die Subjectiviät, statt in komischer Verkehrtheit zu handeln, erfüllt sich mit dem Ernst gediegener Verhältnisse, während sich die tragische Festigkeit des Wollens und die Tiefe der Collisionen insoweit erweicht und ebnet, daß es zu einer Aussöhnung der Interessen und harmonischen Einigung der Zwecke und Charaktere kommen kann.

Der geschichtliche Held, der eine neue Idee ergreift, mit dem Widerstand und Misverstand der Welt in Kampf kommt, diese besiegt und seine Zwecke durchführt, wie Columbus, oder der Shakespeare'sche Heinrich V., der die Heiterkeit und den Genuß des Lebens mit dem Ernst seiner Zwecke zu verbinden und mit freudigem Schritt ein hohes Ziel zu erreichen versteht, das sind dramatische Gestalten, aber sie sind ebenso wenig tragisch als komisch. Ein Gleiches gilt von jeder edeln Natur welche in sittliche Conflicte geräth und dieselben überwindet, oder welche die Verirrungen, in die sie gekommen, sich sofort zur sittlichen Läuterung dienen läßt. Die Kunst kann gerade darin das Walten der Vorsehung offenbaren, daß allen Unterschieden von Interessen und Leidenschaften zum Trotz eine einklangvolle Wirklichkeit durch das menschliche Handeln zu Stande kommt, und daß dies die Persönlichkeiten dazu erzieht sich mit dem Schicksal einstimmig zu machen, damit auch das Resultat der That mit der Tendenz ihres Willens zusammentreffe und sie die Frucht ihrer Saaten genießen.

Herrscht in der Tragödie die Nothwendigkeit, in der Komödie die Willkür und der Zufall, so ist das Drama im engern Sinn ganz eigentlich die Dichtung der Freiheit. Dort folgt der Charakter seiner innern Natur oder dem Drang seiner Leidenschaft, ohne daß er in der Allgemeinheit seines betrachtenden Selbstbewußtseins sich über die Einseitigkeiten erhübe. Romeo ist für Lorenzo's Reflexionen unzugänglich, und Antigone denkt nicht daran wie es möglich werden könnte dem Gesetz der Pietät zu genügen ohne das des Staats zu verletzen. Oder die Charaktere lassen das Spiel ihrer Launen und die Eingebungen des Augenblicks ebenso blindlings walten, um dann in der komischen Paralyse

derselben uns zu belustigen. Hier im Schauspiel erhebt sich die Individualität zu jener Selbstmacht des ganzen Geistes, in welcher der Mensch auch mit dem Bewußtsein daß er anders handeln könne seine Zwecke verfolgt, in welcher er sich als den Herrn seiner einzelnen Gedanken, Gemüthsrichtungen und Entschlüsse erkennt, in welcher er seine Subjectivität durch eigene Wahl mit den objectiven Gesetzen der Weltordnung in Einklang zu bringen versteht. Die wahre Freiheit ist ein Gut das stets errungen werden muß, das nur als That der Selbstbefreiung unser eigen wird; das Drama ist die Darstellung dieses ihres Werdens im Kampf und in der Entwickelung ihrer einzelnen Momente. Je völliger die Menschheit sich von der Stufe der Natur oder des Naturells zu der des Charakters oder der selbstbewußt sittlichen Lebensführung erhebt, desto mehr wird sie gerade in dem Schauspiel der Versöhnung oder der Freiheit eine angemessene und befriedigende Kunstform haben.

Schon das Drama der Inder — ich nenne nur die Sakontala — liebt nach ernsten Verwickelungen einen heitern Ausgang. Auch die Griechen dichteten Dramen in welchen die Individuen nicht aufgeopfert, sondern erhalten werden; aber es ist allerdings sehr ungenügend und unbeholfen, wenn ein von außen hereinwirkender Gott, Deus ex machina, den Knoten zerhaut oder löst, wie im Philoktet des Sophokles, in der Iphigenie des Euripides. In Aeschylos' Eumeniden wird der Seelenkampf Orest's durch den Streit der Erinnyen und Apollon's objectivirt, und die Versöhnung des Selbstbewußtseins durch den Spruch der Pallas Athene veranschaulicht. Auch der Prometheus war als solch ein Versöhnungsdrama angelegt; nach aller Spannung der Gegensätze sollte der Titan in der Anerkennung des göttlichen Willens seinen Trotz brechen und seinen Frieden finden; je gewaltiger jener gewesen war, desto gründlicher und wirksamer mußte dieser das Gemüth beruhigen und zu gottinniger Freude stimmen.

Von Calderon's Dramen nenne ich hier nur das eine, in welchem wir die Individualität des Dichters am reinsten genießen, die Tiefe seiner Weltanschauung, den Reiz der Begebenheiten und den Glanz der Sprache, ohne daß ein uns fremder gewordenes Motiv die unmittelbare Lust der Betrachtung störte, ich meine: Das Leben ein Traum. Wie der Mensch den Willen des Schicksals nicht zu brechen vermag, sondern durch seine widerstrebenden Plane nur beschleunigt, wie er aber durch Erfahrung gereift und

geläutert seine innere Natur besonnen und harmonisch entwickeln und so die Conflicte lösen lernt, statt in eigenrichtiger Starrheit zu verharren und den Kopf einzurennen, und wie die Erhebung der reinen Natur zu ihrer Wahrheit gleich dem Erwachen aus einem verworrenen Traum erscheint, das alles, was weder tragisch, noch komisch ist, wiewol es bald an das eine, bald an das andere anstreift, hat der Dichter in der Wechselwirkung der Charaktere und dem dadurch erfolgenden Spiel der Begebenheiten leicht und anmuthig und doch voll Ernst und Würde dargestellt.

Shakespeare hat außer den drei Werken, die der Verherrlichung seines heroischen Lieblings, Heinrich's V., gewidmet sind, den Kaufmann von Venedig, den Sturm, Maß für Maß und Cymbeline gedichtet. Die Spannung der Charaktere und Verhältnisse geht hier bis an die Grenze des Tragischen, aber der Dichter hat von Anfang an doch einen heitern Grundton angeschlagen; er will ja zeigen wie nicht das strenge Recht, sondern Liebe und Gnade unsers Lebens Princip sei; durch die Freiheit des harmonischen Gemüths herrlicher Frauen, wie Porzia, Isabella, Imogen, leitet er die Befreiung aus der verstrickenden Gewalt der Gegensätze ein, und alle Dissonanzen verklingen in einem lieblichen Friedensaccord. Corneille's Cid und Cinna, Molière's Tartuffe zeigen uns ernste Conflicte in einer heiter ausgleichenden Lösung; man wird sie weder Lust- noch Trauerspiele nennen, es sind Versöhnungsdramen.

Von Lessing's Dichtungen gehört der Nathan in den Kreis der hier zu betrachtenden Dramen, auch wieder nicht ein Nebenwerk, sondern gerade das Hauptwerk, das Testament des edeln Mannes für seine Nation, die schönste Frucht der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts, das Drama der Humanität, das angesichts des ewigen Wunders der Naturordnung die sie durchbrechen sollenden vereinzelten Wunder leugnet, aber im Getriebe der menschlichen Handlungen, wie sie von verschiedenen Standpunkten aus verschiedene Zwecke verfolgen, einander kreuzen und doch in Einem Ziel zusammentreffen, der Wunder größtes, eine Vorsehung als die Macht der Geschichte der Menschheit wie jedes Einzelnen offenbart. Lessing hat zugleich durch die ruhige Milde der Gesinnung einen Hauch des Friedens und der Verklärung über das Ganze ergossen, der unmittelbar aus dem Herzen stammt, den kein Druck- und Pumpwerk der Kritik und des einsichtig berechnenden Verstandes möglich machen kann, und der das bescheidene Wort des

trefflichen Mannes widerlegt, in welchem er bekannte kein Dichter zu sein. Nur ein Zeichen knüpft das Werk an die Polemik Lessing's, welche der Zelotismus Götze's veranlaßt hatte: während der Jude, der Muhammedaner und der Christ sich im Werk der Liebe, in der Rettung Recha's vereinigen und die verschiedenen Personen sich als Glieder einer Familie erkennen, wird der starre, verfolgungssüchtige Dienst des Buchstabens und Dogmas nur durch den Patriarchen auf christlicher Seite vertreten, obwol doch der seine Lehre mit dem Schwert ausbreitende Fanatismus des Islam und das zähe mumienhafte Judenthum keine geringern Schattenseiten neben der Humanität Saladin's und Nathan's sind, und folgerichtig ebenfalls zur Sprache kommen müßten. Und wenn Lessing für den rechten Ring auf den Beweis des Geistes und der Kraft hinweist, so hat diesen die Geschichte siegreich für das Christenthum geführt, das seine Bekenner sittlich wiedergebiert, das sie dauernd zu den Trägern der Cultur gemacht und in allen Zweigen der Kunst und Wissenschaft eine neue Blüte hervorgerufen hat. Daß ein Werk wie Nathan innerhalb des Christenthums entstand, zeugt entscheidend für dasselbe.

Auch Schiller's Schwanengesang, der Tell, ist ein solches Schauspiel, freilich mit einem epischen Grundton, indem der Held in Uebereinstimmung mit seinem Volke siegt; es verherrlicht die Macht der Natur, die im rechten Augenblick das Rechte ergreift, und eröffnet uns aus dem engen Alpenthal eine Durchsicht in den weitoffenen Raum der Weltgeschichte und in die Wandlung der Zeiten beim glücklichen Hervortreten des freien Bürgerthums.

Heinrich von Kleist hat den dramatischen Lorber gerade auf diesem unserm Gebiet für sich gebrochen im Käthchen von Heilbronn und im Prinzen von Homburg. Es ist in diesem herrlichen historischen Drama der Conflict jugendlicher Begeisterung, die eigenmächtig in den Gang der Dinge eingreift, mit der militärischen Disciplin, mit dem strengen Einhalten der Gesetze bis an die Schwelle des Tragischen geführt, und durch die Läuterung des Prinzen, der die Schauer des Todes erlebt, durch den Hochsinn des Kurfürsten und die soldatische Tüchtigkeit der Offiziere kommt doch alles zu befriedigendem Ausgleich, aus Spannung und Erregung zu glücklicher Harmonie.

Goethe's Iphigenie endlich ist wie zu einem Typus dieser ganzen Gattung entworfen und ausgeführt. Schon Euripides hatte seiner Opfertragödie, der Iphigenie in Aulis, ein Wieder-

erkennungsdrama in Taurien angefügt, das zu seinen bessern Arbeiten gehört. Die Vorgeschichte freilich, die Iphigenie in einem Prolog vorträgt, hat Goethe sie viel dramatischer und gründlicher im Gespräch mit Thoas entwickeln lassen. Ein Traum, den sie auf den Tod Orest's deutet, veranlaßt sie diesem ein Todtenopfer zu bringen. Orest und Pylades treten auf, berathend wie sie das Tempelbild der Artemis rauben können, das Apollo zur Entsündigung Orest's auch nach dem Spruch des Areopags verlangt, denn nicht alle Erinnyen seien beschwichtigt, was nach der Aeschyleischen herrlichen Dichtung etwas abgeschmackt klingt. Iphigenie opfert die Fremden zwar nicht selbst, aber sie weiht sie doch dem Tode; bei Goethe hat ihr Erscheinen das Abschlachten von Menschen vor dem Götterbild abgestellt, Thoas verlangt es aber wieder, nachdem sein Sohn in der Schlacht gefallen, und das bringt sofort eine aufregende Bewegung in Iphigenia's Gemüth und in das Drama. Orest und Pylades haben sich zurückgezogen, ein Hirt berichtet wie zwei Fremde nach heftigem Widerstand gefangen worden, nachdem der eine einen Wuthanfall gehabt; es seien Griechen. Iphigenie klagt daß sie Stammgenossen den Göttern weihen soll; sie erfährt von Orest den Untergang Troias, das Geschick der heimfahrenden Sieger, das schreckliche Ende ihres Vaters, ihrer Mutter. Da Orest lebt, will sie diesem einen Brief nach Argos senden; einer der Fremden, den sie loszubitten hofft, soll ihn hinbringen. Der Wettstreit des Edelmuths der Freunde, deren jeder für den andern sterben will, ist trefflich durchgeführt, Anklänge daran finden sich auch bei Goethe, der das Briefmotiv beseitigte; Pylades fragt: was aber geschehe, wenn er den Brief im Schiffbruch verliere; so sagt ihm Iphigenie den Inhalt, und sofort reicht er die Rolle dem Freunde; die Geschwister erkennen einander, die Thräne der Wonne mischt sich mit der des Leides, als Iphigenie erfährt daß der Bruder das Götterbild holen soll; den Bruder zu retten ist sie entschlossen den König Thoas zu täuschen: sie wolle das Bild, als ob es von den mordbefleckten Fremden verunreinigt sei, sammt den zum Opfer Bestimmten erst im Meer reinigen. Wie glücklich ist Goethe's Aenderung daß Pylades diese List anräth, daß Iphigenie dadurch in den innern Conflict geräth und der Wahrheit die Ehre gibt! Der Plan wird ausgeführt, Thoas erfährt was geschehen ist, ein Sturm schleudert das Schiff der Griechen an die Küste zurück, — da erscheint Pallas Athene, gebietet dem Thoas die Griechen ziehen zu lassen,

diesen aber der Taurischen Göttin festliche Bräuche in Hellas anzuordnen; Thoas erklärt es für weise dem Ruf der Himmlischen zu folgen, und der Chor freut sich des Lebens. Daß Goethe die Göttin auf der Maschine nicht brauchen konnte, daß er eine befriedigende Lösung auf rein menschliche Weise fand war die zweite dichterische Großthat, durch die er dem Stoff die richtige Gestalt gab, ohne aus dem Bezirk antiker Anschauung herauszutreten, vollgenügend für alles Volk und alle Zeit.

Zwischen ihm und Euripides steht noch das gemeinsame Werk eines Franzosen und eines Deutschen, Guillard's und Gluck's. In der herrlichen Oper eröffnet ein Sturm, Iphigenie's Gebet und Traumgesicht die Scene; auch Thoas kommt unruhvoll heran, sein Leben sei bedroht, wenn nicht die Fremden geopfert würden; zwei gefangene Griechen werden herangebracht, sie sollen bluten. Ein Wechselgesang von Orest und Pylades am Beginn des zweiten Aufzugs findet sein Gegenbild in ihrem Wechselgespräch bei Goethe. Die Freunde werden getrennt, Orest erfährt den Anfall der Eumeniden. Mitleidvoll erscheint Iphigenie, deren Züge ihn wundersam rühren; sie nimmt ihm die Fesseln ab, sie fragt ihn nach Agamemnon's Schicksal; sie hört das Furchtbare von Vater und Mutter; Goethe trennt das, sie bedarf der Fassung als sie von Agamemnon's Tod durch Pylades gehört, und Orest gibt sich ihr dann zu erkennen als er sein und der Mutter Geschick ihr enthüllt hat. Orest, angesichts des Todes, spricht von sich in der Oper als von einem Gestorbenen, und Iphigenie singt ihm und den Ihrigen mit dem Chor das Klagelied der liebenden Erinnerung. Der eine Fremdling mahnt sie an Orest, ihn will sie retten, er soll der Schwester Elektra Kunde bringen. Den Wettgesang der Freunde, wer in die Heimat gehen, wer sterben soll, entscheidet Orest mit der Erklärung daß man ihm das Ende seiner Leiden gönnen möge, sonst werd' er es sich selber nehmen. Pylades nimmt endlich das Geschenk des Lebens an, entschlossen es für Orest's Rettung einzusetzen. Der Gesang der Priesterinnen erschallt am Bilde der Göttin, Iphigenie hat im Innersten erschüttert zitternd das Messer erhoben; vollende! ruft der Chor, da singt Orest: „So sankst auch du in Aulis, Iphigenie, o meine Schwester!“ Sie sinkt ihm in die Arme, sie freuen sich des Wiedersehens; da erscheint Thoas, tobend daß der eine Fremdling entflohen, der andere noch nicht geopfert sei; vergebens daß ihn Iphigenie für ihren Bruder erklärt; sie soll mit ihm bluten! Da

dringt Pylades mit bewaffneten Griechen ein, Thoas fällt im Kampf, und Artemis erscheint, gebietet Frieden. Sie will kein Menschenopfer mehr, die Geschwister sollen hinziehen, alle Schuld ist gesühnt, auf Nacht folgt Licht. Auf rein griechischem Standpunkt eine prächtige Lösung, doch auch nur möglich durch den von außen ertönenden Götterspruch. Ihn im Innern des Gemüths offenbar werden zu lassen war Goethe's Aufgabe.

Der Mittelpunkt seines wunderbaren Werks ist die still erlösende, harmonisirende Macht eines weiblichen Gemüths, das durch die Reinheit der Seele und durch die Klarheit des nie überwogenden Selbstbewußtseins allen Irrsinn heilt und alle Schuld versöhnt. Goethe ist selbst der Orestes, der in Zweifeln und innern Leiden nach dem Lichte ringt, und Iphigenie wie alle seine Werke ein Symbol seiner innern Erfahrungen, hier in der Liebe zu Frau von Stein und in der Anschauung des Alterthums unter dem blauen Himmel Italiens. Schon in der Expositionsscene sagt Arkas, daß von Iphigeniens Wesen herab auf Tausende ein Balsam träufelt, daß sie die blutigen Opfer am Altar Dianens eingestellt, daß sie des Königs trüben Sinn erheitert, der nun sich auch zur Milde gewandt und dem Volk des schweigenden Gehorsams Pflicht erleichtert habe. Als Thoas, da er sie nicht die Seine nennen kann, unmuthvoll der alten Härte sich wieder zuwenden will, da ruft sie die Stimme der Menschlichkeit in seinem Innern wach, und nicht das Wort einer herzutretenden Gottheit wie bei Euripides, sondern die Kraft der Wahrheit und der Liebe in Iphigeniens Rede besänftigt den König, daß er sie ziehen lasse. Anfangs in der Nacht seines Wahnsinns weiß Orest sie nicht zu erkennen, dann stellt ihm der Schmerz seiner Seele, der überall das Dunkelste hervorsucht, das unerhörte Schreckniß dar, wie jetzt die alten Greuel des Vaterhauses dadurch tragisch enden daß er, der letzte kinderlose Sohn, von der liebevollen, zur That gezwungenen Schwester geopfert werde; aber bereits unter dem wohlthätigen Einfluß von Iphigeniens Wesen, der wie ein magnetischer Strom ihn umgibt, ist es ihm als ob er den Becher Lethes trinke, und seiner selbst noch nicht mächtig erblickt er ein Bild von dem aufdämmernden Frieden seiner Seele durch die Vision des Jenseits, wo die Ahnen alle, im Leben vom Haß zerfleischt, nun liebend vereinigt sind, wo was hienieden misklingt in ewigen Harmonien tönt, und wie er die Schwester, wie er den Freund auch unter den Abgeschiedenen zu sehen meint, da genügt ein Wort

der Lebenden, daß auch er sich lebend erkenne, daß er neugeboren nach Freuden und großen Thaten jage.

Seither hatte im Hause des Tantalos sich Verbrechen an Verbrechen gereiht, um das eine zu rächen war das andere begangen worden; sehen wir ab von Pelops, von Atreus und Thyest, bei deren Greuel die Sonne sich verhüllt hatte, so war von Agamemnon um der Kriegsehre und um des Heervolks willen durch das Opfer Iphigeniens am Geiste der Familie gefrevelt worden, und wegen der hinweggenommenen Tochter dem Gemahl grollend war Klytämnestra den Lockungen Aegisth's verfallen und hatte dem Heimkehrenden das Todesnetz ums Haupt geworfen; so hatte um das Blut des Vaters zu sühnen Orest den Mordstahl auf die eigene Mutter, die Gattenmörderin, gezückt. Und Iphigenie hatte in frommer Ergebung gehofft, darum sei sie dem Vaterland entrückt worden daß sie einst mit reiner Hand und mit reinem Herzen die schwerbefleckte Wohnung entsühnen werde; da sagt ihr Pylades den Orakelspruch Apollon's, der für Orest Hülfe verheißen habe, wenn das Götterbild Diana's, dessen Priesterin Iphigenie geworden, von ihm nach Griechenland geführt werde; er gibt ihr ein listig Wort an, wie sie zu geheimnißvoller Weihe mit dem Bild nach dem Meer wandeln und dort mit ihm auf das Schiff der Ihrigen kommen soll. Hier droht das alte Verhängniß auch sie zu erfassen, hier scheint die Rettung des Bruders nur durch ein Unrecht gegen den königlichen Freund möglich, hier scheint es abermals unmöglich im Widerstreit der Pflichten das Herz rein zu bewahren, hier ist der Mittelpunkt und die Peripetie des Gedichts, hier der innere Conflict, der es echt dramatisch macht. Und Iphigenie ruft ein Weh über die Lüge, welche die Brust nimmer befreit; sie betet zu den Göttern:

Rettet mich,
Und rettet euer Bild in meiner Seele!

Und so vertraut sie der Macht der Wahrheit, der Wahrhaftigkeit, und so gesteht sie dem König den ganzen Anschlag und löst ihr Gemüth von der Gefahr des Verraths, und wie infolge ihrer reinen milden Rede Thoas sie entlassen will, aber über das Bild der Göttin, das er nicht hingeben kann, dennoch der Streit nothwendig erscheint, da beweist Orestes die ihm gewordene Klarheit durch seine Worte, die den innersten Sinn der Dichtung wunderschön erschließen.

Bringst du die Schwester, die an Tauris Ufer
Im Heiligthume wider Willen bleibt,
Nach Griechenland, so löset sich der Fluch.

So lautete das Orakel; sie hatten es von Apollon's Schwester ausgelegt, jetzt sehen sie daß die Schwester Orest's gemeint ist; von ihr berührt war er bereits geheilt; gleich einem Heiligenbilde, daran das Geschick der Stadt geknüpft ist, war sie hinweggenommen und zum Segen der Ihren rein bewahrt worden; da alles verloren schien, gibt sie alles wieder. Orest sagt:

Laß deine Seele sich zum Frieden wenden,
O König! hindre nicht daß sie die Weihe
Des väterlichen Hauses nun vollbringe,
Mich der entsühnten Halle wiedergebe,
Mir auf das Haupt die alte Krone drücke!
Vergilt den Segen den sie dir gebracht,
Und laß des nähern Rechtes mich genießen.
Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
Beschämt und reines kindliches Vertrauen
Zu einem edeln Manne wird belohnt.

Und dann schlingt noch zum Schluß Iphigenie ein Band der Liebe, der Gastfreundschaft um sie alle, und in einem schmerzlich herzlichen Lebewohl löst jede Dissonanz sich auf.

Goethe brachte die christliche Idee der Gnade, der Versöhnung des Gemüths in der reinen sittlichen Gesinnung der Liebe zur antiken Mythe heran, die alte Mythe selbst fand durch ihn ihre innerste Deutung, ihre verklärende Lösung; das Schicksal ist in das Gemüth des Menschen gelegt und zur wohlwollenden Vorsehung geworden; als Triumphgesang der Wahrheit, der Wahrhaftigkeit tönt dieses Preis- und Ehrenlied der Weiblichkeit in der innigsten Verschmelzung hellenischer und deutscher Kunstweise.

3. Grundzüge und Winke zur vergleichenden Literaturgeschichte des Dramas.

Die dramatische Poesie lag in der Wiege der Religion, und die Tragödie hat von da aus eine Aufgabe der Seelenläuterung und Gemüthserhebung erhalten, der sie nur zum Schaden der Kunstvollendung selbst untreu werden kann. In Aegypten, in Griechenland, in Deutschland haben wir Kunde davon daß im

Heidenthum wie im Christenthum tiefsinnige Gedanken dramatisch im Cultus veranschaulicht wurden.

Bei den Aegyptern finden wir eine göttliche Komödie mehrere Jahrtausende vor Dante: das Geschick der Seele, ihre Wanderungen im Jenseits, das Gericht und ihre Verklärung, dargestellt in Wechselrede und Gesang — das Todtenbuch, das gerade zur Blütezeit des Reichs in größerm oder geringerm Umfang den Verstorbenen ins Grab mitgegeben wurde. Die Leichenfeier, die Abfahrt des Todten in die Gruft macht den Anfang, und gerade hier sehen wir deutlich wie alles in lebendig persönlicher Ausführung veranschaulicht ward, wie das auch Bildwerke bezeugen, und wie Diodor berichtet was Priester mit Verwandten des Verstorbenen und der versammelten Gemeinde vor der Bestattung gethan. Da redet der Gott Thot, von einem Priester dargestellt, den Todten an und sagt ihm daß er für ihn gekämpft um ihn zu rechtfertigen, und der Chor der versammelten Gemeinde stimmt ein: „Gerechtfertigt ist der Selige gegen seine Feinde, zurückgeschlagen hat sie Thot.“ Der berichtet nun wie er einst mit Horus den Gott Osiris gerächt habe, eine mythische Darstellung zunächst wie der Nil, vielfältig zertheilt durch die Glutwinde der Wüste trocken geworden, im neuen Jahr wieder sich erhebt, ein Symbol für die ewige Lebensverjüngung aus dem zeitlichen Untergang; und der Chor fällt ein: „Es gehen einher die frommen Seelen in Osiris' Reich; ach laßt auch diese eingehen, damit sie schaue wie ihr schaut; o gebt auch dieser Brot und Trank.“ Der Verstorbene, durch einen Ueberlebenden vertreten, empfängt beides, und redet davon wie er vor dem Herrn der Götter stehe, wie er das Land der Wahrheit betrete, gleich den himmlischen Geistern strahle und gleich dem lebendigen Gott erscheine. Und die Scene schließt mit einem Lob- und Dankgebet an Osiris. Mehr episch ist nun der Bericht wie der Todte einsteigt in die Barke der Abendsonne, wie böse Thiere und andere Graungestalten im Nachtgebiet ihm in den Weg treten, die er unter der Obhut der Götter besteht, und dann folgt das Todtengericht, wo er vor jedem der 42 Richter sich frei von einer Schuld erklärt: Ich habe nicht getödtet, ich habe nicht die Ehe gebrochen, ich habe Gott nicht verachtet in meinem Herzen u. s. w. Die sittlichen Grundsätze werden in einer einfachen Klarheit bekannt, welche an die Fassung derselben in den zehn Geboten von Moses erinnert. Lobgesänge auf Osiris sind eingeflochten, bis nach manchen Verwandlungen der Selige

als ein Sperber mit dem Menschenhaupt sich emporschwingt zum Urquell des Lebens und Lichts, dem Ewigen, Seienden: Nuk-pu-nuk, ich bin der ich bin, ist sein Name, er ist der Eine, der in allen Göttern nur nach seinen verschiedenen Eigenschaften und Wirkensformen mit besondern Namen angerufen wird. Hieroglyphen in den Gräbern von Ramses und seinem Hause besagen das ebenso klar, wie die Bildwerke jene Wanderungen und Wandlungen der Seele veranschaulichen.

Wenn an den Festtagen zu Delphi die Thaten Apollon's in epischen Hymnen gepriesen wurden und die Gefühle des Volks in lyrischen Chorliedern erklangen, dann trat ein Jüngling hervor, erschlug den Drachen, und vollzog dann an sich die sühnende Reinigung wegen des vergossenen Blutes, um durch eigene That den Menschen ein Vorbild zu geben; und so trat auch hier ein Anfang des Dramatischen ein. In größerm Maße war es in Eleusis der Fall. Die Mysterien waren ja nicht sowol eine Geheimlehre, sondern ein zusammenhängendes Kunstganzes, durch welches dem der es miterlebte das Räthsel des Daseins auf eine anschauliche Weise gelöst, eine weihevolle Stimmung erweckt werden sollte. Im Schicksal der Götter sah der Mensch ein Vorbild seines eigenen Loses, und die Ahnung seines Gemüths von Unsterblichkeit und Wiedergeburt wurde ihm durch Bilder aus dem Naturleben zu sinnlicher Gewißheit gebracht. Die kleinasiatischen Semiten sahen im Kreislauf der Natur Schlaf und Wiedererwachen, Tod und Auferstehung ihrer Götter selbst, und laute Wehklage wie brausender Jubel sprach die Stimmung des Volks ab. Adonis ist wie Osiris, Astarte wie Isis die verwandte Gestalt, deren Mythus die gleiche Idee ausdrückt. Der Blütenschmuck des Jahres war den Griechen die Tochter der Erdmutter, und wann das Grün verwelkte und das Laub vom Wintersturm hinweggerafft ward, so empfand man das Muttergefühl der Trauer, wie das der Freude wann im neuen Lenz die Tochter aus der Unterwelt zurückkehrte. Der Frühlingsgott der Germanen ward ja auch in Bergeskluft entrückt und kehrte dann wieder um siegreich die Feinde zu überwinden. Er ward den Hellenen zum Dionysos, dem Gott des Weins und der Begeisterung in freudiger Jugendkraft; aber wie die Zeit der Weinlese die des absterbenden Jahres ist, wie die Traube unter der Kelter leidet und der Most im Schos der Erde geborgen wird, bis im Frühling der ausgegorene Wein das Licht grüßt, so ist auch Dionysos der Wiedergeborene,

den winterliche Mächte in den Urborn des Lebens, in das Meer zurückgedrängt, woraus er siegreich wiederkehrt. Und wie die Aegypter gerade an die Osirismythe den Glauben an Unsterblichkeit der Seele angeknüpft, so thaten die Griechen in den Eleusinien mit den religiösen Sagen von Demeter und Dionysos. Das Leben muß durch den Tod hindurchgehen um ihn zu überwinden, die leidenden Götter sind uns ein Vorbild wie wir den Schmerz ertragen sollen; ihr Wiederaufleben bürgt für das unsere; das Samenkorn, das in die Erde gesenkt wird, sprießt wieder hervor, die Frucht des gegenwärtigen ist der Keim des künftigen Lebens.

Bei den großen Eleusinien zog die versammelte Gemeinde der Eingeweihten und Einzuweihenden zur Reinigung ans Meer. Dann war die erste Darstellung der Raub der Proserpina: vor der blumenpflückenden Jungfrau that ein Abgrund sich auf, und Hades führte sie hinab in sein Reich. Nun erschien Demeter leidvoll die Tochter suchend, und der Priesterin, die sie darstellte, folgte das theilnehmende Volk klagend, mit Fackeln in den Händen, setzte sich mit ihr nieder, fastete und kostete mit ihr die geweihte Speise, den geweihten Trank. Nun ging der Zug in das Innere des Tempels, und der Priester wies Sargkiste und Fruchtkorb vor, das Rad des Umschwungs, die immergrüne Myrte, den Hesperidenapfel, die Organe der Fortpflanzung. Demeter stieg nun in die unterirdischen Tempelräume hinab, die Gemeinde ihr nach. „Zuerst Irrgänge“, sagt Plutarch, „mühevolles Umherschweifen und gefährliche ziellose Wege in der Finsterniß, dann Schrecknisse, Schauer und Zittern, Angstschweiß und Entsetzen; wer es zum ersten mal mitmachte der wähnte sich in den Zustand eines Sterbenden versetzt.“ Es war ein Bild vom Irren und Suchen der Seele, die ihr Heil und Ziel nicht kennt; sie sollte das Todesbeben, das Grauen der Vernichtung, der Verdammniß empfinden. Die Erinnyen, die Gespenster der Unterwelt wurden erblickt. Dann aber kam die Weihe beglückenden Schauens. „Ein wunderbares Licht brach aus der Dunkelheit hervor, melodische Stimmen erklangen, man sah Reigentänze auf strahlenden Auen, und empfing den feierlichen Eindruck heiliger Worte und Erscheinungen.“ Die Eingeweihten erhielten eine schweigend abgeschnittene Aehre, in der Frucht des vollbrachten Lebens das Samenkorn des künftigen; sie empfingen den Kranz des Siegs und der Vollendung, und frei geworden gesellten sie sich den Seligen und

Reinen, einstimmend in deren trostvolle Gesänge und tiefsinnige Worte. Dann kehrte man an das Tageslicht zurück, und holte mit lautem Jubel das Bild des Dionysos, das nun der Demeter und Persephone gesellt ward; und Reigentanz und Gesang feierten die Mächte des Lebens. Aus Angst und Spannung, aus Furcht und Mitleid, die erregt wurden, zu Trost und Freude, aus wechselnden Erschütterungen zu beseligender Ruhe zu führen, nicht durch Lehrvortrag und Vernunftgründe, sondern durch künstlerische Darstellung und stimmungsvolle Versinnlichung die Zuversicht des ewigen Lebens im Gemüth zu erwecken, das war das Eigenthümliche der Eleusinien, das echt Hellenische für das vornehmlich auf ästhetische Anschauung gestellte Volk.

Nicht blos der Kampf von Sommer und Winter, auch die Pfingstreiter und die Maikönigin und der gabenspendende Knecht Ruprecht, die sich in der Volkssitte erhalten haben, deuten darauf hin daß das Walten und Wirken der Götter im alten Deutschland dramatisch zur Erscheinung gebracht ward. Daneben erhielt sich in den von Römern eroberten Provinzen die Lust an Schauspielen, die jene dorthin gebracht, und ein ununterbrochener Faden führt von ihren Mimen zu den Jongleurs der Franzosen wie zur Stegreifkomödie der Italiener. Das dritte und wichtigste Element aber zu dem neueuropäischen Drama bot die christliche Liturgie. Die gottesdienstliche Wiege wird hier also von nationalen Anfängen wie von antiken Resten dramatischer Kunst umstanden; als religiöse Feier empfing das Schauspiel die Weihe zu seiner hohen Bestimmung der Seelenläuterung, der Erhebung über Leid und Untergang; Sündenfall und Erlösung, die Abwendung des Eigenwillens vom göttlichen Willen, Schuld und Sühne, die Errettung durch Christus, seine Geburt, sein Opfertod, sein Eingang in die ewige Herrlichkeit, dies große Mysterium der Liebe und Freiheit war der Ausgangspunkt und der Grundgedanke der Misterien oder Ministerien, gottesdienstlicher Darstellungen, die das große Drama der Menschheit dem Volk zur Anschauung brachten. Die Messe mit den symbolischen Handlungen und Wechselgesängen der Priester und der Gemeinde, die Feier der Feste, die von der Geburt der Sonne um Weihnachten und der Frühlingsfeier um Ostern sich zum geistig Geschichtlichen, zur Geburt und Auferstehung Jesu wandten, und so den Uebergang von der Natur zum Gemüth für ein neues Weltalter kennzeichneten, trugen den Keim des Dramas in sich, der zunächst von den Geistlichen gepflegt und in der Kirche

selbst zu Weihnachts- und Passionsspielen entwickelt ward. Der große Stoff, eine die Menschheit bewegende Idee, der lebendige Sinn für Handlung war so gewonnen. Und wie man in der bildenden Kunst und in der Dichtung symbolische Personificationen liebte, so ließ man in den Misterien die Gestalten der Wahrheit, der Gerechtigkeit, des Friedens auftreten, und dann auch für sich in den Moralitäten die sittlichen Angelegenheiten des Menschen darstellen. Tugenden und Laster ringen miteinander um die Seele, der Heiland wird ihr Retter. Der Kampf des Guten und Bösen, das sittliche Handeln, welches das eigentliche Drama in der Mannichfaltigkeit der Charaktere und Lebenslagen individualisirt, war hier seinem allgemeinen Gehalt nach allegorisch veranschaulicht. Ein drittes Element bildeten Figuren aus dem gewöhnlichen Leben: der Salbenkrämer an den die thörichten Jungfrauen sich wenden, Kriegsknechte, Hirten und andere, die man naturtreu in den Misterien ausführte, denen man bald auch erheiternde Scenen für sich gab.

Als in der epischen Poesie die Volkssprachen sich entwickelten, ward statt der lateinischen auch die deutsche Sprache gewählt und kam das Schauspiel in die Hände der Laien; es fand in bürgerlichen Genossenschaften seine Pflege. Aus der Kirche kam das Theater vor die Kirche; eine Bühne zeigte in drei Stockwerken Hölle, Erde, Paradies. Für Frankreich gab Paris den Ton an; hier finden wir die erste stehende Bühne seit dem Alterthum. Eine Brüderschaft der Passion stellte die Leidensgeschichte Jesu nun in frei ausgeführtem Dialog mit reicher Action dar; die Zunft der Gerichtsschreiber, Clerks, wandte sich zu den Moralitäten und lernte verschiedene Stände, Berufskreise, Lebensalter charakterisiren, die Trockenheit der Anlage durch witzige Rede und possenhafte Züge anmuthig machen. Der geistliche Ritter unter den Anfechtungen der Welt war als Stoff beliebt, ebenso die Form des Rechtshandels in Anklage und Verurtheilung oder Freisprechung. Vornehme junge Leute, die sich zu einem Liebhabertheater zusammenthaten, nannten sich Kinder Sorgenlos, enfans sans souci, und spielten auf dem Markt des Innocents allerhand possenhafte Stücke. Die Passionsbrüder verbanden sich mit ihnen und ließen sie nach dem Ernst das Volk durch ihre Scherze ergötzen. Herrschte bei den Franzosen die Lust an der Handlung wie am Wortgefecht der schlagfertigen witzigen Rede, so pflegte der formale Schönheitssinn der Italiener die dichterische Sprache

in kunstreichen Versen, die musikalische Begleitung und ein glänzendes Schaugepränge für das Auge. Daneben entwickelte sich das Improvisationstalent der Italiener in der Stegreifkomödie, dell' arte genannt, weil der Dichter nur die Scenen ordnete und den Inhalt im allgemeinen angab, die Ausführung aber der Kunst der Schauspieler überlassen blieb. Sie knüpfte an die stehenden Charaktermasken der alten Römer an, welche durch verschiedene Städte mit Typen ihres Volkslebens bereichert wurden. Der alte Sannio ward zum Arlechino mit der schwarzen Larve, dem hölzernen Säbel, dem großen Maul, von Bergamo ausgestattet; der langhaarige weißgekleidete bucklige Pulcinell setzte den Maccus fort, und ward in Neapel zu jener erquicklichen Mischung von Dummdreistigkeit und Pfiffigkeit ausgebildet, welche in die Komik eingeht die andere an ihr üben wollen. Die Universität Bologna gab den pedantischen Gelehrten, den Rechtsverdreher im Doctor Graziano, Venedig den reichen Kaufmann im Pantalon; Rom lieferte ein paar Stutzer, und ein Stotterer, Tartaglia, durfte unter den zungenfertigen Genossen nicht fehlen. Wie Schachfiguren wurden diese immer neu ins Spiel gebracht, das Volk wollte die gewohnten Späße wieder hören und durch frische überrascht werden.

Lagen die Elemente des Dramas, die Frankreich und Italien ausbildeten, mehr nebeneinander, so wirkten sie in Deutschland und England ineinander. Das ganze Leben Jesu wie das seiner Mutter, die Legenden der Heiligen an ihren Namenstagen wurden dramatisirt, ja in Zerbst wie in Chester in mehrtägigen Schauspielen die biblische Geschichte von der Schöpfung bis zur Himmelfahrt Jesu dargestellt und mit dem Jüngsten Gericht beschlossen. Von Geschlecht zu Geschlecht, von Land zu Land pflanzten die Stücke in allmählicher Umgestaltung sich fort. Scenen aus dem Neuen Testament erhielten in alttestamentlichen, pantomimisch oder auch in Wechselrede ausgeführten, ihr Gegenbild. Das Komische mischte sich mit dem Erhabenen, das Biblische mit Beziehungen auf die Gegenwart. Das Böse ist ja das Widersinnige, Verkehrte, sich selbst Zerstörende, und so erschienen der Teufel und seine Gesellen, Herodes und die Schergen der widerrechtlichen Gewalt als greuliche Hanswürste, als dumme, vor Gott ohnmächtige, in ihrem Gebaren lächerliche Fratzen; das Laster trug ein buntes Kleid und eine Peitsche in der Hand, und hatte durch Fopperei und Hohn gegen die Mitspielenden das Volk zu belustigen.

Die allegorischen Figuren der Tugenden und Laster wurden immer mehr zu dem Geizigen, dem Scheinheiligen der spätern Komödie. Fasnachtsmummereien verbanden sich daneben mit einer parodistisch kecken Gelegenheitsdichtung, die wie im griechischen Alterthum zu einer Komödie machte was im Lauf des Jahres Anstößiges oder Thörichtes auffallender Art geschehen war; zur Reformationszeit ward das ja durch Rosenblut und Hans Sachs in die Literatur als Fasnachtsschwank eingeführt. Eine interessante Heiligenlegende ist von dem Franzosen Rutebeuf aus dem Mittelalter erhalten, das Drama vom Theophilus, der vom Bischof zurückgesetzt auch von Gott nichts mehr wissen will, und sich durch einen Schwarzkünstler an den Teufel wendet, dem seine Seele verschreibt, zu Wohlleben und weltlichen Ehren kommt, aber seine Schuld bereut, und durch seine Zerknirschung die Jungfrau Maria erweicht daß sie vom Teufel die Verschreibung zurückfordert. Ein Tedeum beschließt das Stück, die erste Behandlung des Themas für Goethe's Faust und Calderon's wunderthätigen Magus.

Wie in der Reformationszeit die Stoffe solch volksthümlicher Dramatik von Land zu Land gingen und nach Zeit und Ort modificirt wurden sehen wir deutlich an einer merkwürdigen Allegorie, die von England aus nach dem Festlande kam und das 16. Jahrhundert entlang in mannichfaltigen Umgestaltungen immer wieder auftritt: Every-man, homulus, hekastos, christlicher Ritter, bekehrter Sünder, und wie die Titel sonst heißen. Goedeke hat das Grundmotiv des Stoffs in einer indischen Legende aus Barlam und Josaphat nachgewiesen, die seit dem Jahr 1000 von Johannes Damascenus verbreitet und mannichfach nacherzählt ward. Ein Mann wird aus irdischem Glück und sinnlicher Lust durch Reisige plötzlich zum König entboten um wegen großer Schuld Rechenschaft abzulegen. Er wendet sich um Beistand an einen Freund, mit dem er gute Tage gehabt; der aber versagt sich ihm, bietet ihm aber zwei Hemden, da er selbst mit neuen Genossen schwelgen will. Ein zweiter hat keine Zeit, hat eigene Sorgen, will ihn indeß eine Strecke begleiten. Einen dritten hat er vernachlässigt, aber der will kleiner Gutthat mit Wucher gedenken, und Fürbitte einlegen. Der Mann beklagt seine an jene verschwendete Theilnahme wie die frühere Lieblosigkeit gegen den Edlen. Der Inder gibt diese Deutung: Der erste Freund ist Reichthum und Liebe zum Gewinn; davon nimmt der Mensch zuletzt nichts mit als werthlose Hemden zur Beerdigung. Der

zweite heißt Familie und Angehörige; sie geben uns das Geleite bis ans Grab, und gehen dann eigenen Geschäften nach. Der dritte Freund, der vernachlässigte, sind unsere Tugenden und guten Werke, Glaube, Liebe, Hoffnung, die uns hinübergeleiten und vor Gott vertreten. Hans Sachs hat sowol die Erzählung versificirt, als eins der Dramen übersetzt, das daraus hervorgegangen. Das erste derselben ist die englische Moralität Everyman, Jedermann, eine der vorzüglichsten die uns erhalten sind. Gott und der Tod eröffnen die Scene. Gott sieht wie Jedermann nur nach eigenem Gefallen lebt, seinen Lüsten folgt und nicht daran denkt wie er sich Seligkeit erwerbe; darum entsendet er seinen Boten, den Tod, Jedermann anzukündigen daß er ans Ende denken solle. Der Tod vollzieht den Befehl, Jedermann bittet um Aufschub für seine Rechenschaftsablegung, möchte den Boten durch Geschenke bestechen, bricht aber, allein gelassen, in Klagen aus. Wohin soll er sich um Hülfe wenden? Da fällt ihm der lustige Gesellschafter ein. Der aber spielt den Renommisten, und will wol bei Weibern und Wein, nicht aber vor dem Weltrichter mit erscheinen. Da wendet Jedermann sich an seine Familie. Die will alles für ihn thun, zieht sich aber gleichfalls zurück und verläßt ihn in der äußersten Noth. Da wendet er sich an sein Gut, das als verachtete Person im Winkel liegt, und ihn darauf hinweist daß er selber die Verwirrung angerichtet, für die er nun dulden müsse. Wie er auch von diesem Tröster verlassen sich hassenswerth vorkommt, sieht er Gutewerke am Boden liegen; sie möchte ihn begleiten, aber sie kann nicht gehen und stehen, da er sie übel behandelt habe. Sie verweist ihn aber an ihre Schwester Erkenntniß, und diese führt ihn zur Schwester Beichte, welche ihm die Geisel der Buße reicht; die gegen sich schwingend betet Jedermann zu Gott, und nun kommt Gutewerke zu Kräften, und heißt ihn Verstand, Stärke, Schönheit, Fünfsinne heranrufen. Sie kommen, er vermacht die Hälfte seines Vermögens den Armen, und sie weisen ihn nun an den Priester, der ihm die letzte Oelung und das Abendmahl spenden könne, die Gott als Erlösungsmittel demselben zu verwalten gegeben habe. Während Jedermann zu diesem Zweck die Bühne verläßt, preisen Fünfsinne und Erkenntniß die Macht der Kirche, deren Diener durch fünf Worte den ewigen Gott in Blut und Fleisch aus Brot und Wein erschaffen, und im Himmel und auf Erden zu binden und zu lösen Macht haben. Jedermann kommt wieder, er hat die Sakramente

empfangen. Wie er nun schwach und krank wird, da verlassen ihn Schönheit und Stärke, Fünfsinne und Verstand, nur Gutewerke begleitet ihn, als er abgeht, während Engel von seiner Aufnahme unter die Seligen singen. Die Parabel ist hier zu dramatischem Leben entfaltet, die allegorischen Figuren sind anschaulich charakterisirt; mehrere als komische Personen behandelt; das Ganze verherrlicht die katholische Kirche. Niederländische und deutsche Bearbeitungen erweitern und individualisiren, indem sie statt der Masken von Gesellschaft und Familie mehrere Genossen und Verwandte vorführen. Der Niederländer Makropedius ließ sich dann an der Reue und Sinnesänderung des Sünders in der letzten Stunde genügen, Vertrauen auf den Heiland rettet ihn. Das lustige Leben wird in mehrern Scenen vorgeführt, Epikuria die Frau erhält eine größere Rolle, der vorladende Reiter gibt sich erst später als der Tod zu erkennen; die mittelalterliche Form weicht mehr und mehr der realistischen Schilderung der Wirklichkeit. Namentlich sind Jedermann's Söhne, ein Gelehrter und ein Soldat, gut verwerthet. Am Ende kommt die Tugend und der Glaube um sich des von der Welt Verlassenen anzunehmen, mit Tod und Teufel für ihn zu streiten, der seinen Glauben an Christus bekennt und gerettet wird. Culman von Krailsheim läßt den Sünder sich bekehren, eine züchtige Jungfrau heirathen und weiter leben. In Dedekind's Spiel vom christlichen Ritter hört dieser von einem Knecht wie er im Munde der Leute als Räuber, Schlemmer und Spieler lebe; doch möchte er selig werden. Ein Pharisäer weist ihn auf die freien Sitten der Welt, den guten Schein, ein Franciscaner auf die Kasteiungen der Mönche und die Ceremonien und Seelenmessen, die ihn im Tod retten werden. Paulus aber verweist ihn zunächst auf den herankommenden Moses, der nicht blos ehrbaren Wandel, sondern auch Gesinnung fordert, und den nicht der Seligkeit vertrösten kann der Gottes Gebote übertreten habe. In Furcht vor Gottes Gericht steht der Ritter zwischen dem Gewissen, das ihn verklagt, und zwischen Paulus, der ihn mit Christus dem Erlöser tröstet. Glaube, Liebe, Hoffnung geben ihm nun das Geleit. Die Hölle hält Rath und läßt die Wollust auf den Ritter los, die mit Vermessenheit und Unglauben vereint zum Angriff schreitet. Von Paulus mit den Waffen des Geistes gerüstet besteht der Ritter den Kampf. Der Glaube hilft ihm, Sicherheit will ihn verlocken; der Franciscaner kommt wieder und ermahnt ihn zu den kirchlichen

Werken, zur Schenkung an das Kloster. Fast will der Ritter verzweifeln, aber die Ungeduld wird durch die Standhaftigkeit überwunden. Dann schlägt der Ritter den Angriff der Hölle muthig ab und erlangt das ewige Leben bei Gott. Clemens Stephani von Buchau (1568) eröffnet sein Stück mit Gott, der auf die Erde hinabschaut und die Engel beruft den Menschen gegen Satans Tücken zu helfen, indem er dabei zur Bekräftigung Bibelstellen citirt. Dann thut Satan das Gleiche, indem er mit den Teufeln Rath hält und sie gegen die Menschen hetzt. Der Sünder Federhans rühmt sich seines bösen Lebens, trotzt den Aeltern, und verspottet den Priester. Als ihn aber der Streich des Todes trifft, bereut er in der letzten Stunde, empfängt das Sakrament und geht in den Himmel ein. Endlich hat Naogeorg seinen Kaufmann gedichtet um die Unzulänglichkeit der kirchlichen Werke darzuthun, und hat so die ursprünglich katholische Dramatisirung der indischen Parabel zur protestantischen Streitschrift gemacht. Unter andern Menschen wird auch ein Kaufmann vom Boten des Todes geladen. Erschreckt verzweifelt er um seiner Sünden willen, aber da kommt Paulus mit dem Arzt Cosman. Dieser gibt zunächst dem Kaufmann ein Brech- und Purgirmittel ein, und wie nun die Fasten, Wallfahrten, Ablaßbriefe, Kerzen, Meßgewänder, Messen und Schutzpatrone, auf die er gehofft, aus ihm weggeschafft sind, so versteht er nun die Lehre von Paulus daß allein in der Barmherzigkeit Gottes und im Blute Christi Vergebung der Sünden sei, und während die welche sich auf ihre Werke verlassen haben der Hölle verfallen, geht er in den Himmel ein. Wir sehen in diesen Spielen den Ernst des Volks, das um sein Seelenheil bekümmert ist, und eine Zeit die um religiöse Fragen kämpft; possenhafte Züge, realistische Lebensbilder ergötzten die Menge neben den erbaulichen Scenen; aber zu freier Schönheit haben sich nur England und Spanien erhoben, nur Spanien hat das religiöse Schauspiel zur Vollendung durchgebildet.

Dazu bedurfte es überhaupt der dramatischen Kunst, und diese hat weltgeschichtlich in Griechenland ihren Ursprung.

Es war zuerst in Athen wo die ionische Epik, die dorische und äolische Lyrik ihre Vereinigung und Verschmelzung zur Kunstform des Dramas fanden, als der Genius des Aeschylos ein langes Künstlerleben an die Ausbildung der glücklich erfaßten Principien setzte. Die Zeit war dramatisch: Hellas hatte seine Kraft zusammengenommen um den Persern zu widerstehen, und hatte

vornehmlich in der Schlacht von Salamis den Sturz des Uebermuthes erlebt, sodaß die Nemesis, die Macht des Maßes, zur persönlichen Erfahrung geworden und Mäßigung nun für hellenisch galt; dann folgte im Peloponnesischen Krieg ein Widerstreit von Elementen, denen ein Recht zur Seite stand, die aber sich in friedlichem Wettkampf ausgleichen sollten, der tragische, weil verschuldete Untergang der schönsten Blüte des Perikleischen Zeitalters. Es war die Zeit wo noch die ursprüngliche religiös-politische Bildung herrschte, der Einzelne im Ganzen seines Volks stand, und wo nun die Subjectivität sich geltend zu machen begann, das eigene Denken und Wollen in der Philosophie zum Durchbruch kam und sich auch in sophistischer Willkür und dem Belieben der Meinung, dem Trieb zum Zweifel hervorthat, ehe die Vernunft in sich das Gesetz des Denkens und der Sittlichkeit fand und im Weltgesetz sich wiedererkannte, wie das bereits durch Sokrates geschah, nachdem schon Anaxagoras den Geist wie im Menschen so im Weltall zum herrschenden Princip gemacht hatte. Da erschaute der große Dichter in Zeus den Einen der in allem waltet, und wie Phidias den Gott bildete, so lehrte Aeschylos daß das ganze Heil der Weisheit gewinne wer frommen Sinns dem Zeus lobsinge, dem Ewigen, der die Menschen den Weg der Wahrheit führe und sie auch durch Leiden belehre. Schon Pindar verkehrte die alten Sagen zum Ausdruck sittlicher Ideen; die Redekunst lehrte jede Persönlichkeit selbstbewußt ihre Sache führen. Die Dramatiker, hier sich anschließend, übten das Prophetenamt der Schicksalsdeutung für den Einzelnen wie für das Volk, und ließen in der Darstellung der Handlung wie in sinnschweren Worten das Leben im Lichte der sittlichen Weltordnung betrachten. Die dramatische Poesie, seit den Tagen Solon's aus der Dionysosfeier erwachsend, war die Trägerin des neuen Geistes der Freiheit, der im Anschluß an das Weltgesetz seinen Frieden findet.

Wenn in den Dionysosfesten der Kampf der blühenden Natur mit den winterlichen Todesmächten als Thaten und Leiden des darin waltenden Gottes und als Symbol für die Geschicke und Hoffnungen der menschlichen Seele angeschaut ward, so sahen die Menschen sich in Mitleidenschaft gezogen um als Genossen des Gottes sein Los zu theilen und äußerlich darzustellen was sie innerlich miterlebten. Die erregte Phantasie ließ Frauen und Männer als Satyrn oder Mänaden in das Gefolge des Gottes eintreten. Das ergriff die Kunst. Arion ließ den Dithyrambos, den diony-

sischen Festgesang, von Chören aufführen; die Empfindungen und Betrachtungen, welche die Geschichte des Gottes erweckt, wurden in Gesang, Geberdenspiel und Tanz dargestellt. Das ward auch auf andere Heroen übertragen, die ein wechselvolles Geschick hatten und dadurch zu ergreifendem Stimmungsausdruck Anlaß boten. Da that in Pisistratos' Zeit Thespis den ersten Schritt zum Drama, indem er den Reigenführer in Gestalt und Maske des Gottes oder Helden aus dem Chor hervortreten, und sein Wollen und Leiden als ein Gegenwärtiges aussprechen, nicht als eine vergangene Geschichte vortragen ließ. Der Zuschauer erlebte die Handlung wie sie aus der Innerlichkeit des Charakters entsprang, und der Antheil, den das erregte, erklang sofort künstlerisch ausgeprägt im Gesang des Chors mit seinen Gefühlen und Gedanken. Zwischen Chorliedern konnte der Schauspieler mehrmals in verschiedenen Situationen auftreten, welche die Hauptacte seiner Geschichte darlegten, und nichts hinderte daß er am Schluß als ein Bote erschien, der den Ausgang des Helden berichtete, dessen Seelenkampf, dessen Aufbruch zur That er dargestellt hatte. — Den zweiten Schritt that Phrynichos (oder schon vor ihm Aeschylos), indem er einen zweiten Schauspieler hinzufügte, der mit dem ersten sich unterredete und so im Wechselgespräch die Handlung weiterführte; doch blieb der lyrische Erguß der Empfindungen im Chorgesang die Hauptsache.

Jetzt kam Aeschylos, der Kämpfer von Salamis, und legte den Schwerpunkt in die That, in die aus der Innerlichkeit des Charakters erfolgende Handlung, durch welche er sich sein Schicksal bereitet. Der selbstbewußte Mensch setzt sich einen Zweck, und dafür kämpfend geht er in den Tod oder zum Sieg. So entwickelt der Dramatiker das Zukünftige aus dem Gegenwärtigen und versetzt uns in Spannung auf das was werden soll. So beginnen die ältesten erhaltenen Werke, die Schutzflehenden und die Perser, mit der Ungewißheit der Erwartung, mit dem Verlangen nach Hülfe, nach Erkenntniß, wodurch Furcht und Hoffnung erweckt werden. Der Dialog des ersten mit dem zweiten Schauspieler, der in verschiedenen Rollen auftrat, und mit dem Chor ward zur Hauptsache. Die Gegenwart stellte der Dichter am liebsten im Zusammenhang mit der Vergangenheit oder im Spiegel des Mythos dar, und das Schicksal offenbarte er am liebsten wie es als die fortwirkende That auch durch mehrere Geschlechter sich hinzieht, bis die selbstsüchtige und leidenschaftliche

Natur oder Sinnesart, die immer wieder hervorbricht, endlich überwunden oder durch Leid und Buße dem Recht versöhnt wird. Darum reihte er drei Tragödien aneinander, um in ihnen eben so viele Acte einer großen Geschichte oder eben so viele Erscheinungen derselben Idee zum Ganzen zu verbinden, das dann, an die Dionysosfeier erinnernd, ein Satyrspiel erheiternd abschloß.

Noch trat die mit dem Helden kämpfende Macht bei Aeschylos demselben nicht direct gegenüber, sondern mittels eines Dieners, Boten oder Berichterstatters. Es war der Fortschritt des Sophokles die miteinander ringenden Kräfte persönlich einander gegenüberzustellen und aus ihrer Wechselrede und Wechselwirkung die Handlung und das Geschick sich entwickeln zu lassen. Der Widerstreit der Rechte und Pflichten, die Conflicte in der Menschenbrust konnten nun ihren Ausdruck und ihre Lösung finden. Ein dritter Schauspieler trat ergänzend ein; an ihn und den zweiten vertheilten sich die andern Rollen, der Darsteller der Hauptperson erstattete auch den Bericht über deren Ausgang. In dem Meisterwerke seines Alters hat Aeschylos diese Weise sich angeeignet, dadurch ist die Orestie das erhabenste Werk der attischen Bühne geworden. So haben wir das Bild eines ganz organischen Wachsthums bis zum Höhenpunkte, wo die Auflösung durch Euripides eintritt, der nicht mehr durch das Ganze als solches, sondern durch geistreiche oder rührende Einzelheiten glänzt, mit seiner Subjectivität den alten Sagen sich gegenüberstellt, sie willkürlicher behandelt, die Charaktere mehr individualisirt, auch absonderlicher Leidenschaft Spielraum gewährt, sodaß was Aufgabe der Zukunft in neuen Formen war innerhalb der alten als Auflösung und Verfall erscheint.

Ganz im Unterschied von einem Theater das alltäglich der Unterhaltung des Publikums fröhnt und ein Bild des gewöhnlichen Lebens bietet, trug die attische Tragödie ein ideales Gepräge. Sie war und blieb eine religiöse Feier und eine öffentliche Angelegenheit. Von Staats wegen wurde den für die Aufführung erwählten Dichterwerken dieselbe dadurch ermöglicht daß reiche Männer, die sich durch freiwillige Leistungen um das Volk verdient machten, zur Stellung und Ausstattung des Chors berufen wurden. Den Chor und die Schauspieler hatte der Dichter einzustudieren, der mit zwei Genossen durch drei Tragödien und ein Satyrspiel am Dionysosfest um den Preis rang. Zehn aus den zehn Stämmen erwählte Richter ertheilten denselben dem Dichter

und dem Ausrüster des Chors. An der Aufführung sollten alle Bürger theilnehmen, daher nicht blos freier Eintritt, sondern für die Aermern durch Perikles sogar Taggelder zum Ersatz für versäumte Arbeit. Da mußte die Vorstellung im Freien stattfinden. Für die Sitzreihen benutzte man am liebsten einen Hügel, an welchem sie sich in immer höhern und weitern Halbkreisen erhoben, Die Fläche vor ihnen war ursprünglich ein Kreis, dessen Mittelpunkt der Altar einnahm, um welchen die Sänger des Chors ihre Tänze ausführten. Für die Bühne schnitt man jenseit des Durchmessers einen Theil des Kreises ab, verlängerte aber diesen Streifen bis zur Breite des Theaters, und erhöhte ihn über dem Boden. Er bildete die Scene, schmal und ohne Tiefe. Die Personen sollten wie plastische Gestalten vor dem Beschauer stehen und handeln, ohne die malerische Ferne der Hintergründe, wie wir sie lieben. Die Hinterwand trug als Decoration gewöhnlich die Façade eines Tempels oder Herrscherhauses. Am Ende der Bühne rechts und links standen dreiseitige Prismen mit drehbaren bemalten Wänden, sodaß durch ihre Bewegung eine andere Fläche gezeigt und so eine Ortsveränderung veranschaulicht werden konnte. Auch die Pforte des Tempels oder Herrscherhauses ließ sich öffnen, sodaß man in das Innere hineinschauen und die Klytämnestra erblicken konnte wie sie mit der Mordaxt bei Agamemnon's und Kassandra's Leiche stand, oder den Aegisthos wie er den Schleier emporhob und darunter nicht den Orest, sondern seine todte Gemahlin erkannte. Denn das äußere Geschehen, Kampf und Mord, entzogen die Griechen dem Auge, auch wegen der schweren Beweglichkeit der Schauspieler, aber die vollbrachten Thaten mochten sie gern in großartigem plastischem Bild anschauen.

Der Chor führte seine Tänze und gemeinsamen Lieder vor dem Altar aus; trat er mit den Schauspielern in Wechselrede, so stieg er zu einem Gerüst empor. Er war das Ursprüngliche im Drama, und wenn er wie gewöhnlich seinen Stand behauptete und die Schauspieler nach und nach zu ihm herantraten, so fand kein Ortswechsel statt, und damit hing zusammen daß man die Zeit der Handlung möglichst kurz nahm, vor der Katastrophe begann, Vergangenes durch Erzählung einflocht und die Handlung ununterbrochen vor den Zuschauern sich entwickeln ließ. Zwölf, dann funfzehn Personen, freie Bürger, bildeten den Chor für jedes Stück, es war eine Ehrensache Talent und Kunstsinn dadurch zu erweisen. Das Lied heißt Parodos wenn der Chor damit in

anapästischen Rhythmen seinen Einzug hält, Stasima sind die Gesänge welche er stehend an bestimmter Stelle vorträgt, wo sie dann Ruhepunkte der Betrachtung bilden und der durch die Handlung herbeigeführten Situation einen melodischen Ausdruck geben in Freud' oder Leid, in Anrufung der Götter oder in weisen Sprüchen und mythischen Parallelen. Die Gesänge sind in Strophen und Gegenstrophen gegliedert, haben häufig einige Schlußverse deren Metrum nicht wiederholt wird. Kommen die handelnden Personen selbst in eine lyrische Gemüthsbewegung, so ersetzt der Wechselgesang gern ihre Wechselrede mit dem Chor; oder der Schauspieler hat in iambischer Rede sich ausgesprochen, und ein lyrischer Erguß wiederholt im musikalischen Vortrag auf neue Weise was bereits erörtert war. Von der Todtenklage, die der Ausgangspunkt solcher Partien war, heißen sie Kommos. Der arienartige Vortrag leidenschaftlicher Empfindungen war besonders bei Euripides beliebt. Der sechsfüßige Iambus, der von der gewöhnlichen Rede nicht allzu fern den festen Gang nach einem festen Ziel darstellt, ward der übliche Vers für das Gespräch, die Trochäen, die mehr betrachtender Art sind, sparte man für besondere Stellen auf.

Die Tragödie ist aus dem Chor erwachsen, und bei Aeschylos ist er oft noch in die Handlung verflochten oder Träger derselben, wie in den Danaiden, den Persern, oder er führt seine eigene Sache, wie in den Eumeniden. Im Prometheus ist er mehr nach Sophokles' Art der idealisirte Zuschauer, der die aus der Handlung sich ergebenden Gefühle und Betrachtungen sogleich kunstvoll vorträgt; oder er ist die Stimme des sittlichen Volksbewußtseins, welches im Conflict der Charaktere und der Geschichte sein Gleichgewicht behauptet und das Gemüth aus Irrthum und Entzweiung zur Harmonie, zur Ehrfurcht vor Gott erhebt. Euripides legt oft dem Chor seine eigenen Ansichten auch gegenüber dem dargestellten Mythus in den Mund, oder er verwerthet ihn um das Drama mit lyrischen Prachtstücken zu verzieren, die auch anderwärts stehen könnten. Bei anapästischen, choriambischen, glykoneischen Versen machten die Dichter wol von vorhandenen Melodien Gebrauch; die Poesie war Hauptsache, die Musik folgte ihr verdeutlichend, färbend, belebend.

Erhob schon der Chor das Drama in eine ideale Sphäre, so ward es auch durch die langwallenden, gold- und purpurstrahlenden Festgewänder der Schauspieler als ein Theil der gottesdienstlichen Feier gekennzeichnet. Götter und Helden darstellend sollten

sie größer als die gewöhnlichen Menschen erscheinen, darum schritten sie auf den erhöhten Sohlen des Kothurns einher, und der Haarschmuck überragte das Haupt. Die Züge des Gesichts sollten dem Charakter entsprechen, darum erschien der Schauspieler mit einer Maske, die in scharfen festen Linien sein Wesen plastisch veranschaulichte; das Mienenspiel hätte man aus der Ferne doch nicht gewahrt, war aber ein Umschwung aus Glück in Leid erfolgt, wie beim König Oedipus, so konnte er in einer neuen Maske auftreten. Für die Tausende im Freien mußte der Schauspieler laut und langsam sprechen, sein Costüm mahnte ihn daran daß er in ausdrucksvollen Stellungen beharrte, die Worte nur mit großen Bewegungen begleitete. Der Grieche wollte auch hier den Eindruck plastischer Kunstwerke. Wir wollen und haben im Drama auch das Mienenspiel, auch die geflüsterten Worte kosender Liebe oder lauernder Tücke, auch die Action welche die Rede begleitet oder in lebhafter Wechselwirkung eine That vor unsern Augen ausführt; in der griechischen Weise würde ein Hamlet, eine Emilia Galotti sich gar wunderlich ausnehmen. Aber die griechische Dichtung war der äußern Darstellung angemessen. Die Charaktere sind mehr typisch als individuell gezeichnet, ihr Pathos ist so energisch als würdevoll, die Sprache voll austönend. Allgemeine Lebenswahrheiten erscheinen in Gestalten denen der Mythos bereits das Absonderliche abgestreift und die er zu allgemeingültigen Trägern von Sinnesrichtungen vorgebildet hat. Ohne die psychologische Zergliederung, ohne die Fülle feiner Nuancen, die wir gewohnt sind, blieb sich alles weit mehr gleich in großen festen statuarischen Formen. Das Drama war ja keine Abspiegelung des alltäglichen Lebens, sondern ein Idealbild mit religiöser Weihe, ein Vorbild für die Wirklichkeit, das in den Mythen der Vorzeit der Gegenwart zur Läuterung und Aufklärung, zur Erschütterung und Erhebung der Seele von den Dichtern aufgestellt ward. Damit hing auch die strenge Scheidung von Ernst und Scherz, von Tragödie und Komödie zusammen; die Gattungen wurden für sich rein erhalten. Die Tragödie vollzog die Sühne der Schuld durch Leid und Untergang, aber sie erhob die Seele durch den Sieg der sittlichen Idee. Durchschauert von Furcht vor der unentrinnbaren Nothwendigkeit der Naturordnung wie des Götterwillens, bebend in Mitleid für den Mitmenschen, den ein Leid trifft das jedem so nahe ist, fühlte der Grieche sich von stumpfer Sicherheit wie von kleinlicher Angst entbunden, und versöhnte er

sich selbst der sittlichen Weltordnung durch die Kunst, welche im Verlauf des Werkes durch Kampf und Noth, durch Schmerz und Tod zum Frieden, zum Sieg des freien sittlichen Geistes, zum Anschluß an das Weltgesetz führte.

Indem ein Schauspieler mehrere Rollen ausführte, hatte er jede derselben durch eine andere Stimmlage, andere Tracht zu kennzeichnen; aber seine Persönlichkeit bewahrte ihre Continuität und blieb dem Zuschauer durchscheinend, und darin hat Freytag etwas eigenthümlich Wirksames feinsinnig nachempfunden. Der Darsteller wurde auf der attischen Bühne zu einer idealen Einheit, welche ihre Rollen zusammenhielt; über der Illusion daß verschiedene Menschen sprächen blieb dem Hörer die Empfindung daß sie im Grunde ein und derselbe waren. Und diesen Umstand benutzte der Dichter zu besondern dramatischen Wirkungen. Wenn die Antigone zum Tode abgeführt war, klang aus den Drohworten des Teiresias an Kreon hinter der veränderten Tonlage dieselbe bewegte Menschenseele heraus, und derselbe Klang, dasselbe geistige Wesen rührte in den Worten des Boten, welcher das traurige Ende der Antigone und des Hämon berichtete, wieder das Gemüth der Hörer; Antigone kehrte auch als sie zum Tode abgegangen war immer wieder auf die Bühne zurück. Dadurch entstand bei der Aufführung eine Steigerung der tragischen Wirkungen, wo wir beim Lesen einen Abfall bemerken. Wenn in der Elektra derselbe Schauspieler Sohn und Mutter, den Mörder und die zu Mordende darstellte so mahnte der Gleichklang der Stimme den Hörer an das gemeinsame Blut, die innere Verwandtschaft der beiden Naturen. Wenn Aias sich schon auf dem Höhenpunkte der Tragödie tödtete, nun aber unmittelbar darauf aus der Maske des Teukros dasselbe ehrliche treuherzige Wesen heraustönte, nur jugendlicher, frischer, ungebrochen, so fühlte der Athener nicht nur mit Behagen die Blutsverwandtschaft heraus, auch die Seele des Aias nahm lebendig theil an dem fortgesetzten Kampf um sein Grab. So ist der Darsteller desjenigen Helden, dessen Untergang berichtet wird, selbst wieder der Bote der die rührenden Umstände des Todes erzählt, zuweilen in wundervoll belebter Rede; dem Athener tönte in solchem Fall die Stimme des Geschiedenen noch aus dem Hades herauf in die Seele; so die Stimme der Iokaste, des Oedipus auf Kolonos, der Antigone, der Deianira.

Von den ästhetischen Kategorien gilt die des Erhabenen für

Aeschylos, die des Formalschönen für Sophokles, die des Reizenden und Rührenden für Euripides. Die tiefsinnige Lebensansicht, die im Geschick der Menschen das Walten der göttlichen Gerechtigkeit betont, reiht den Aeschylos den hebräischen Propheten an, und seine kühne Phantasie gibt in der ineinanderwogenden Bilderfülle seiner Dichtung einen Anklang an das Orientalische. Wir erinnern uns einer Stelle aus Taabatta Scharran's großem Liede, wo es von dem erschlagenen Oheim heißt:

Sonne war er bei dem Frost, wenn mit Schwüle
Stach der Hundstern, war er Schatten und Kühle.

Damit vergleiche man die Begrüßung Agamemnon's durch Klytämnestra:

Lebt frisch die Wurzel, dann umgrünet Laub das Dach
Und breitet Schatten vor des Hundsterns Gluten aus;
Wenn du zurückkehrst nach des Hauses Herd, so scheint
Ein Sonnentag zurückgekehrt im Winterfrost,
Und wenn in herber Traube Zeus den jungen Wein
Läßt reifen, kühlt ein Morgenhauch den Sonnenbrand.

Die congeniale Sinnesart mit Shakespeare bricht ähnlich hervor, wenn der Chor in der Orestie singt:

Wer keusche Brautgemächer kühn erstürmt wird nie
Gesühnt. Und strömten alle Ström' auf Einer Bahn
Vereint, mordender Hände Fluch
Hinwegzuspülen strömten all' umsonst daher.

„Kann wol des großen Meergotts Ocean dies Blut von meiner Hand rein waschen?“ fragt Macbeth, und seine Gattin stöhnt darüber daß alle Wohlgerüche Arabiens den Blutgeruch nicht vertreiben.

Sophokles tritt zu Aeschylos heran wie Rafael zu Michel Angelo; die durchgebildete Harmonie des Gemüths gibt sich in der abgerundeten Composition wie in der reinen Anmuth der Sprache und in dem Einklang des Ganzen und Einzelnen kund. Er meidet das Ungemeine, Ungeheuere wie das Triviale, alles ist edel und klar. Ein Bild seiner Poesie hat Schlegel bei ihm selbst gefunden: den heiligen Hain der dunkeln Schicksalsgöttinnen, aber mit der Lieblichkeit eines südlichen Frühlings überkleidet, worin Lorber, Oelbäume und Weinreben grünen und die Lieder der Nachtigall unaufhörlich tönen. Die Alten nannten ihn die attische Biene, indem sie seine Süßigkeit rühmten. Für uns

mischt sich ein bitterer Wermuthstropfen in den honigsüßen Kelch seiner Dichtung: die großartige Verkettung von Schuld und Sühne, welche in der Trilogie von Aeschylos die ewige Gerechtigkeit im Gang der Geschichte rechtfertigt und die sittliche Weltordnung im Schicksal erkennen läßt, finden wir keineswegs mit gleicher Deutlichkeit im Sophokleischen Einzeldrama ausgeprägt; seine Charaktere stehen häufig in einer Lage der Dinge welche über sie verhängt erscheint, weil sie ohne ihren Willen besteht und weil wir ihre Begründung durch vorhergehende Thaten nicht miterlebt haben; er liebt es zu zeigen wie der Mensch vergebens gegen das Verhängniß ringt, ja wie er es herbeiführt oder beschleunigt indem er es vermeiden will. Wir werden der Nichtigkeit alles Irdischen inne, es bleibt uns nur die Ergebung in den göttlichen Rathschluß, und diese Tragik wehmuthvoller Entsagung, die fromm das Unbegriffene verehrt, spricht er rührend schön in seiner Dichtung aus. Das Schicksal steht fest, es ist wol auch durch Götterspruch im Orakel verkündigt, und wenn es der Mensch auch durch eigene Schuld erfüllt, wir wissen doch nicht wie er es hätte ändern können, es bleibt nur ein würdevolles Ertragen. Ist einmal dem knabenschänderischen Laios Frauenliebe untersagt, wenn er dennoch heirathet der Tod durch Sohneshand verhängt, so kann Oedipus nicht anders, auch ohne es zu wollen wird er den Vater erschlagen, wenn er dann auch selbst am Ende als ein Werkzeug der Gottheit auf wunderbare Weise von der Erde entrückt wird. Die Versöhnung liegt bei Sophokles mehr in der formalen Schönheit des Ganzen und Einzelnen, in der Harmonie, die aus der harmonischen Dichterseele einen Schimmer der Verklärung über alles wirft, als daß sie in der Reinigung der Leidenschaften, in der Lichtung des Verhängnisses zum Willen der Gerechtigkeit und der Liebe sich in der Handlung und in der Seele der Handelnden vollzöge. Das Schicksal besteht als überweltliche objective Nothwendigkeit, der Mensch verdient es durch seine Thaten, aber wie er ein Anderes hätte thun oder erfahren können als dies ihm Verhängte, das bleibt auf diesem Standpunkt ein Räthsel; Aeschylos und Shakespeare, Goethe und Schiller lösen es, wenn bei ihnen die sittliche Nothwendigkeit als der Freiheit Werk erscheint, wenn sie den Charakter, seine Natur, Gesinnung und Selbstbestimmung als das Erste nehmen und zum Ausgangspunkt machen, und daraus sein Thun und Leiden entwickeln, sodaß er sein Geschick als die gerechte Folge seines Wollens und Wirkens

sich selber bereitet. Statt der Orakelworte, die in Ehren bleiben müssen, heißt es nun: In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne. Es hängt von Faust ab ob der Herr oder Mephistophles die Wette um seine Seele gewinnt; es hängt von Macbeth ab ob ihm das Volk die Krone aufs Haupt setzt oder ob er durch einen Mord sie dem König entreißt. So wählt auch Antigone zwischen dem Staatsgebot und der Gewissenspflicht der Familienliebe, und so rettet sich Iphigenie aus dem drohenden Conflict und löst die Kette des der Schuld folgenden Leids, indem sie der Macht der Wahrheit und der Menschlichkeit vertraut.

Aeschylos und Sophokles stehen im Glauben ihres Volks, indem sie ihn mit philosophischer Weisheit vertiefen und lichten; Recht und Vernunft halten sie als das Göttliche in den phantasiegestalteten Göttern fest, und wissen die Mythen danach so auszubilden daß sie den Verstand wie das Gewissen befriedigen. Euripides, ein grüblerischer Kopf in verworrener Zeit, zweifelt an dem Walten der Götter, weist auf das Trügerische der Mantik hin, und kämpft gegen die überlieferten Sagen in Dichtungen die auf deren Boden stehen, und macht Göttinnen, die ihm zu bloßen Namen geworden sind, zu rachsüchtigen Stifterinnen des Unheils statt zu gerecht richtenden oder gnadenreichen Bringerinnen des Heils, während er wieder eine Fülle sinnvoller Betrachtungen edler Art seinen Menschen in den Mund legt, und vom Aeußern auf das Innere, vom Adel der Geburt und den Schätzen der Erde auf den hohen reinen Sinn verweist, der das Leid überwindet und allein besteht.

Aeschylos zeigt uns gewaltige Charaktere, die einfach und unzersplittert in wuchtigem Wort und klarer fester That ihre Natur kundgeben und dadurch ihr Los sich bestimmen; da bedarf er keiner kunstreichen Entwickelung oder Verschränkung der streitenden Kräfte, wol aber weiß er auf das Kommende zu spannen und die Eindrücke zu steigern.

Sophokles macht seine Charaktere zu Vertretern unterschiedener Principien und bringt sie in eine Collision der Pflichten; er verflicht sie auf diese Weise ineinander mit ihrem Wollen und Thun, aus ihrer Wechselwirkung entwickelt sich die Handlung und die endliche Lösung; und er gibt den Persönlichkeiten selbst gern zu ihrem Pathos eine ergänzende Farbe, wodurch das Vollmenschliche in ihnen zur Erscheinung kommt; er streift den Eigenschaften das blos Zufällige ab und vollendet sie zu allgemeingültiger

Folgerichtigkeit; das Allgemeinmenschliche ist ihm die Hauptsache. Darauf bezieht sich sein Ausspruch daß er die Menschen bilde wie sie sein sollten, Euripides wie sie gewöhnlich wären. Euripides individualisirt mehr, er liebt das Abnorme, wenn er die Liebe der Stiefmutter zum Sohn oder die Rache des Weibes am treulosen Gatten durch den Mord der Kinder schildert. Er bringt einen viel größern Reichthum des Stoffs als seine Vorgänger, aber das Mannichfaltige erscheint nach- oder nebeneinander, wird nicht auseinander entwickelt, es fehlt die in sich geschlossene organische Einheit, die erst Shakespeare in der Fülle doch zu bieten weiß. Statt die Verwickelung kunstvoll zu lösen läßt er einen Gott von der Flugmaschine herab durch Enthüllungen oder Ermahnungen alles in Ordnung bringen. So sind auch seine Persönlichkeiten ohne rechte Stetigkeit oft nur die Träger wechselnder leidenschaftlicher Empfindungen. Er zieht das Heroische in das Alltägliche, ja Gemeine herab, das Drama verliert sein ideales Gepräge ohne doch die unmittelbare Lebenswirklichkeit selbst zu ergreifen und ihre Poesie zu erschließen, wie das in der Renaissancezeit gelingt. Auch er macht bereits Frauen mit Vorliebe zum Mittelpunkt der Dichtung, und weist auch hier auf das kommende Weltalter des Gemüths hin. So wird es begreiflich daß die neuere Zeit vornehmlich an ihn anknüpfte, und die originale Herrlichkeit von Aeschylos und Sophokles erst spät würdigen lernte.

Im Prometheus hat Aeschylos ein Werk geschaffen das kühn und tiefsinnig wie Goethe's Faust den idealen Kern der Menschengeschichte nach ihrer sittlichen Bedeutung und ihrem Verhältniß zu Gott darstellt als That, Leid und Versöhnung, als Freiheit die der Geist aus dem Kampf subjectiver Willkür und objectiver Nothwendigkeit im Anschluß an die sittliche Weltordnung erwirbt. Prometheus, der Vordenkende, der selbstbewußte Sohn der Erde, ist der zur Selbständigkeit und Freiheit Berufene, Vorbild und Bildner der Menschen. Freiheit ist Selbstbestimmung, sie setzt die Wahl zwischen Gut und Böse voraus. Deshalb ist die Möglichkeit des Bösen nothwendig, deshalb ist Mephistophles unter den himmlischen Heerscharen als der Versucher, als das negative Moment, dessen Ueberwindung erst das Positive als solches bewährt. Das hat Goethe durch den Prolog im Himmel klar ausgesprochen; das setzt Aeschylos voraus. Der Wille der sich selbst erfaßt ist in Gefahr zur Selbstsucht, zum Eigenwillen zu werden

und damit sich dem Weltgesetz gegenüberzustellen, von seinem göttlichen Urquell abzufallen; als Eigenwille in den Gang der Dinge einzugreifen. Der faustische Drang die Wahrheit selbst zu ergründen, die äußere Autorität zu zertrümmern und nur nach eigenem Ermessen zu handeln, seine Verwechselung der Freiheit mit der Schrankenlosigkeit, die ihn in Schuld verstrickt, findet ihr Gegenbild in dem Feuerraub des Prometheus. Zeus hat die blinden Naturgewalten, die Titanen, gebändigt, Prometheus ist ihm dabei hülfreich gewesen; eine neue Ordnung der Dinge ist begründet, da greift Eigenwille voreilig in dieselbe ein und raubt das Feuer, das Gott den Menschen noch vorenthält. So thut der Mensch nach griechischer Ansicht das Böse nicht um des Bösen willen, sondern weil er es für ein Gut hält; eine wohlmeinende Absicht will sich auch wider das Gesetz verwirklichen, als ob der Mensch seinen Geist und seine Freiheit dadurch erweisen müßte daß er auch andere Wege als die von der Vorsehung geordneten einschlägt und was ihm heilsam dünkt zu ertrotzen sucht. Dieser Prometheussinn ist auch die Grundlage von Milton's Satan geworden, der nicht Diener, nicht eines Andern, sondern für sich sein will, der Knecht zu sein meint wenn er gehorcht, und es liegt ja die Wahrheit darin daß der Geist um wahrhaft frei zu sein das Sittengesetz sich selber geben, in der eigenen vernünftigen Natur das Rechte finden muß; vergessen ist nur daß unser Selbst nicht absolut, sondern Glied eines Organismus ist, und daher durch die Selbstsucht, wenn es für sich allein sein will, den Zusammenhang mit dem eigenen Lebensquell löst und sich zerstört, daß es nur in der Liebe sein Wesen verwirklicht und erfüllt, indem es sich Eins mit dem Ganzen weiß und das Gemeinwohl will. Dies letztere war Prometheus' Ziel, aber auf eine dem Weltgeist widerstrebende eigenmächtige Weise. Er rühmt sich Wohlthäter der Menschen zu sein, und leugnet nicht daß er mit Vorbedacht das Gebot des Zeus übertreten hat. Im ersten Drama stand er als der Feuerbringer sieghaft da, wenn auch die Drohung der Strafe von fern erklingen mochte; das zweite, leider allein erhaltene Drama, zeigt diese: Prometheus wird am Kaukasus angeschmiedet, denn das Gesetz ist die nothwendige Fessel des Willens der es verschmäht; gibt er es sich selbst im Anschluß an die sittliche Weltordnung, dann ist er frei. Prometheus ruft die Natur zu Zeugen seines Leidens an, sie klagt mit ihm im Chorgesang der Okeaniden, der Meergott mahnt ihn sich selbst zu erkennen,

zu neuer Art sich umzubilden, ebenso der Chor: er möge nicht aus Eigensinn und ohne Gottesfurcht die Menschen zu hoch ehren, kein sterblicher Rathschluß könne den ewigen Willen Gottes brechen. Aber in seinem Trotz sieht der eigenwillige Prometheus den Zeus für einen Gewaltherrn an, folgerichtig, da der Mensch das Bewußtsein seiner Wesens- und Liebeseinheit mit Gott verliert, wenn er mit seinem Willen sich von ihm geschieden hat; wer die Flamme des Zornes in sich entzündet, dem ist Gott der Furchtbare; der Empörersinn, welcher der unverbrüchlichen Weltordnung widerstrebt, fühlt sie als ehernes Band, und das ist die Strafe seines Trotzes. Aber der Eigenwille kann sich auch mehr passiv geltend machen, indem er nicht sowol gegen den Ruf der Gottheit ankämpft, sondern sich ihm versagt. Dies zeigt Io, die durch Traumstimmen eingeladen ist sich dem Zeus in Liebe hinzugeben, die aber darauf nicht hört, und nun wahnsinnig umherirrt, denn unser Leben wird zur ruhelosen Irrfahrt, wenn es sich göttlicher Führung widersetzt. Prometheus weissagt der Io ihre weitern Irrfahrten, aber auch ihre Versöhnung mit Zeus, ihren Liebesbund, dem auch der Retter des Prometheus selbst, Herakles in der Folge entspringen wird. Deß ungeachtet verharrt er in Stolz und Trotz. Er spricht von einem dem Zeus drohenden Geschick. Zwei Frauen leben deren Sohn größer sein wird als der Vater; vermählt sich Zeus mit einer derselben, so verliert er den Thron. Das hören die Olympier, und der Götterbote Hermes kommt um Aufschluß zu fordern; Prometheus weist den Abgesandten, mit dessen Knechtsdienst er sein Leiden nicht vertauschen möchte, schnöd zurück; er schleudert ihm den Vers entgegen: Mit Einem Wort, die Götter haß' ich allesammt! Umsonst mahnt der Chor daß es weise sei der unverbrüchlichen Ordnung der Dinge sich zu beugen. Umsonst droht Hermes daß Zeus den in Trotz Verharrenden in den Abgrund schmettern werde; wann er einst wieder emporkomme werde ein Adler ihm täglich die Leber wegfressen, werde er sich, wie das leicht zu deuten ist, in Schmerz und Reue verzehren. Ja Hermes fährt geheimnißvoll fort:

Und solcher Drangsal hoffe nicht ein Ziel, bevor
Als Stellvertreter deiner Qual ein Gott erscheint,
Für dich bereit in Hades' unbesonntes Reich
Zu steigen und zur finstern Kluft des Tartaros.

Aber mag die ganze Welt in ihren Angeln erkrachen, Prometheus ist der Unerschütterlichkeit und Ewigkeit seines Geistes sicher, und

indem er die Sonne wie die Gerechtigkeit zu Zeugen seines Leidens anruft, versinkt er unter Erdbeben, Blitz und Donner in das Dunkel des Abgrunds. Wunderbar großartig hat der Dichter in ihm die Einsicht und Erfindungskraft personificirt, welche die Natur sich dienstbar macht und die Tiefen der Gottheit erforscht, aber je größer sie ist um so leichter ihre Abhängigkeit vom Unendlichen vergißt und zu selbstsüchtiger Ueberhebung verlockt wird, wodurch ihre Vermessenheit der Nemesis verfällt.

Da ist nun der Lebensweg für Goethe's Faust ein anderer. Durch die verschiedenen Gebiete bewegt er sich ringend und strebend, um endlich durch die Anschauung der Schönheit auch Maß und Klarheit für sein Handeln zu gewinnen und in einem Wirken für das Wohl der Menschheit durch selbstbewußten Anschluß an die sittliche Weltordnung in das Gottesreich als freithätiges erkennendes Glied einzugehen. Daß nicht Trotz und Bändigung, nicht Kampf und Leid das Ziel der Geschichte des einzelnen Menschen wie der Menschheit ist, sondern Versöhnung, Liebe, Freiheit, das hat auch Aeschylus gewußt, das hat sein gelöster Prometheus dargestellt. Die Weltregierung Gottes ist nicht ein gewaltsames Zwingherrnthum, sondern eine harmonische Ordnung im Wechselbunde der Naturkräfte und der Geister. Eigener Trotz hatte den Prometheus in den nächtlichen Abgrund der Gottesferne versenkt; sobald das starre Selbst brach, stieg er wieder an das Licht empor; er muß erlöst sein wollen, eher kann die Fessel nicht von ihm genommen werden; ist aber im Gemüth eine bessere Einsicht in das göttliche Walten gereift, so sieht er daß Zeus selbst das Verderben auch der frühern Empörer nicht will: die Titanen, aus dem Tartaros befreit, steigen empor und begrüßen ihn hoffend und hülfebietend, und Herakles tritt auf, der Sohn des Zeus, der die Gebote Gottes in freiwilliger Dienstbarkeit erfüllt und so den Olymp erringt. Wo solcher Sinn in der Menschheit lebt, da ist sie mit Gott versöhnt, und so erlegt Herakles den Adler und löst die Fessel, denn das Gesetz ist keine solche mehr. Und die Weissagung des Hermes erfüllt sich, ein Unsterblicher, der Kentaur Chiron, unheilbar verwundet, geht für Prometheus in das Schattenreich hinab. Der Thiermensch erstirbt, wenn der wiedergeborene geistige Mensch sich mit seinem Gott versöhnt. Der befreite Prometheus kündet nun freiwillig dem Zeus sein Geheimniß, er wirkt nun mit seinem Wissen und Wollen für die neue Ordnung der Dinge. Die schöne Thetis und die weise

Methis sind jene zwei Frauen; Thetis, dem Peleus vermählt, wird die Mutter des Achilleus, und Methis, die Weisheit, wird aufgenommen in Zeus, sie wohnt in seinem Herzen und verkündet ihm das Schicksal wie die Unterscheidung des Guten und Bösen. Mit dem Hochzeitsgesang, der die Geburt des Achilleus, des herrlichsten gottbegnadeten Helden weissagte, schloß das Versöhnungsdrama. Es war minder reich an Lebensfülle und Gestalten wie das Goethe'sche, alles trug das typische Gepräge des antiken religiösen Schauspiels, das in einfach großen idealen Bildern und Zügen von einer leicht deutbaren Symbolik das Räthsel des Lebens löst, aber wol von einem Geisteskampf des Dichters Zeugniß gab wie das deutsche Werk, wenn es auch nicht gleich diesem ein poetisches Tagebuch für die Entwickelung seines Schöpfers geworden, dafür aber eine in sich geschlossenere Kunstgestalt erhielt. Die Welt des Gemüths mußte allseitiger entdeckt, die christliche Religion und die germanische Philosophie mußten als Geistesmächte in der Menschheit walten, wenn das Drama vom innern Menschen und seinem Verhältniß zu Gott als die bis jetzt vorzüglichste Dichtung im Weltalter des Geistes möglich werden sollte.

Ein anderes Aeschyleisches Werk bietet sich zur Vergleichung mit Sophokles und Euripides; ich meine seine Grabesspenderinnen, das mittlere Drama jener Trilogie, die als letzte Schöpfung des Meisters mit den Oedipusdramen und der Antigone von Sophokles, gleich der Ilias und Odyssee im Epos, den Doppelgipfel der hellenischen Tragödie bildet. Aeschylos hat auch hier alles Zufällige getilgt und die Geschichte zum reinen Symbol des menschlichen Lebens und göttlichen Waltens geläutert, die Idealität seines Werks strahlt in erhabener Herrlichkeit; sittliche Motive durchwirken das Ganze, Schuld, Leid und Rache verflechten sich ineinander, bis zuletzt die Versöhnung sich im Gemüth vollzieht. Wie das erste Drama, Agamemnon, anhebt, da schaut der Wächter auf der Zinne die Flammenzeichen welche Troias Eroberung melden, da singt der Chor von der Opferung Iphigenia's, durch welche Agamemnon um politischen Zweckes willen Leid in seine Familie gebracht, das Herz der Gattin sich entfremdet hat; er singt dann, als ein Bote die Einnahme Troias berichtet, vom Strafgericht der Gottheit über Paris' Frevelthat. Klytämnestra rühmt sich ihrer Reinheit, während das Volk ihren Ehebruch kennt; innere Zerrüttung und Glanz und Glück im Aeußern con-

trastiren, bange Ahnung erwacht, wie Agamemnon Priamos' Tochter Kassandra auf dem Triumphwagen heranführt. Er will die Purpurteppiche nicht betreten, welche die Gattin vor ihm ausbreitet, und wie er ihr ins Haus gefolgt ist, da erhebt sich die Seherin, abgerissene Jammerlaute mit dem Chorgesang wechselnd; sie wittert Blut, sie sieht die Schatten der früher hier Erwürgten, sie sieht wie die Gattin dem Gatten das Netz um das Haupt wirft und ihn erschlägt, sie beklagt ihr eigenes Schmerzenslos, wehevoller als das der Nachtigall, um dann im gleichmäßigen Rhythmus der Trimeter alles klar darzulegen, die Strafe des neuen Mordes zu weissagen und muthig dem eigenen Tod entgegenzuschreiten. Die Scene ist so erschütternd wie rührend, sie steht in ihrer Art einzig da. Klytämnestra tritt auf. Sie wirft die Maske ab: Agamemnon hat den Becher des Fluches, den er eingeschenkt, selber geleert, der die Rechte des Hauses durch die Opferung der Tochter gekränkt, und der Gattin die Buhle ins Haus gebracht, er liegt neben ihr im Staube, sie hat dem Schwane gleich das Sterbelied gesungen. Auch Aegisthos rühmt sich des Mordes, den er bluträcherisch mit vollbracht. Der Chor will ihn angreifen, da mahnt Klytämnestra daß sie vom Schicksal hart genug getroffen seien; und der Dichter rettet doch die Menschlichkeit wie Shakespeare in seiner Lady Macbeth, wenn diese Duncan nicht erdolchen konnte, da er ihrem Vater glich; auch Klytämnestra fällt in den Trauergesang des Chors mit dem Wunsche ein: es möge des vergeltenden Mordens ein Ende werden, dann wolle sie tragen was immer komme.

Das ist zunächst die Vergeltung welche Aeschylos in den Grabesspenderinnen darstellt. Statt des Glanzes im ersten Drama ist hier eine dunkle Melancholie um Agamemnon's Grabmal ausgebreitet. Unheilvolle Traumgesichte lassen die Gattenmörderin nicht schlafen; die Tochter Elektra soll an der Gruft des Vaters ein Opfer bringen, aber diese und der Chor rufen seinen Geist um Hülfe gegen die Mutter für die Kinder, und Orest, der Sohn, kommt aus der Fremde, gibt unerkannt vor daß er Kunde von seinem Tode bringe, erschlägt den darob erfreuten Aegisthos und dann nach heftigem Seelenkampf die Mutter. Der Chor hat wiederholt die Hoffnung ausgesprochen daß jetzt das Blut der Sühne zum Heile fließe und ein Friedenslied erschallen werde. Doch Orest ist zu furchtbar im Gemüth ergriffen, er fühlt das Widernatürliche der ihm auferlegten That, er sieht die Erinnyen

aus dem vergossenen Mutterblut aufsteigen, und verfolgt von ihnen stürzt er hinweg um in Apollon's Tempel Entsündigung, Reinigung zu suchen.

Das Schlußdrama führt die Götter selbst auf die Bühne, und die Brust des Menschen erscheint als der Ort wo die ewigen Mächte und Rechte miteinander ringen. Apollon sühnt die Blutschuld, die um des Staats und der Gerechtigkeit willen begangen war, die Erinnyen entschlummerten vor seinem Tempel, im Heiligthum der Religion fand Orestes Frieden; aber wann er wieder in die Welt hinaustritt, dann erweckt der Schatten seiner Mutter nochmals die Rachegeister, und in schauerlich schönem Gesang fordern die Erinnyen ihr Recht als die nothwendigen unentrinnbaren schlummerlosen Wächterinnen der Gesetze. Apollon schlägt die Göttin der Weisheit, Pallas Athene, zur Schiedsrichterin vor; Orest betet an ihrem Altar, und sie beruft das Gewissen selbst zur Entscheidung, indem sie athenische Männer als Richter beeidigt und so den Areopag durch die Einsetzung dieser Geschworenen stiftet. Apollon und die Erinnyen führen ihre Sache: die Stimme der Natur gilt so gut wie die der Ordnung des staatlichen Lebens; darum legen die Richter gleichviel Steine für Schuld und Unschuld in die Urne. Aber es kommt auf die Gesinnung an, und Athene, die Personification der göttlichen Weisheit und Gnade, spricht den Orestes frei. Den Erinnyen aber verheißt sie göttliche Ehre in einem heiligen Hain nahe der Stadt; da sollen sie als Hüterinnen des Landes alles Schädliche abhalten, damit das Volk einträchtig lebe. „Denn gesiegt hat Zeus, der Beherrscher des Worts, und die Krone verbleibt uns stets im Kampfe der Tugend.“

Für Aeschylos war die Dichtung zugleich ein politisches Glaubensbekenntniß, eine patriotische That. Solon hatte den Areopag, in welchen die Vorstände des Staats nach tadelloser Amtsführung eintraten, mit vormundschaftlichem Ansehen ausgestattet; das ließen Ephialtes und Perikles in der vollen Mündigkeit des Volks untergehen. Aeschylos trat dafür in die Schranken. Athene erklärt wie sie den Areopag zur Hut des Landes einsetze: ehrfurchtsvolle Scheu soll von dem Bösen abhalten, gleichfern von Tyrannei und Zügellosigkeit soll das Volk glücklich sein; nicht leicht bleibt gerecht wen keine Scheu bindet. Darum soll der Areopag ein hehres heilvolles Bollwerk sein und bleiben. Auch der Chor singt davon wie es dem Menschen fromme daß Furcht ihn auf dem Wege des Guten halte; wer sein Spiel treibe mit dem Recht der zerschelle

am Fels des Rechts. Aus dem Gleichmaß, aus der Gesundheit der Seele blüht die gewünschte Glückseligkeit. Athen krönte die Dichtung; der Areopag bestand fort als Blutgerichtshof mit religiöser Weihe; darauf legte Aeschylos das Hauptgewicht, und ob er nun mitwirkte dies zu behaupten, oder ob die Tragödie den versöhnenden Abschluß des Verfassungskampfes feierte, immer ist sie ein Spiegel der Zeitbewegung, ein Tendenzgedicht, aber ein solches wie es sein soll, es führt die Sache des Guten und Wahren und gibt im Werk der Kunst eine Läuterung und Verklärung der Wirklichkeit, das Volk durch Erleuchtung des Geistes, durch Erhebung des Gemüths leitend und bildend.

Die Grabesspenderinnen sind von Aeschylos als das mittlere Stück zweier herrlichen Tragödien behandelt, deren erstes glanzvoll, das andere tiefsinnig erhaben jenes überstrahlen; Sophokles und Euripides haben in selbständigen Tragödien den Stoff behandelt. Bei Aeschylos walten die Chorgesänge vor, die Schauer des Todes umwehen uns am Grabe Agamemnon's, die Schwüle der Erwartung vor dem Ausbruch des Gewitters der That und das Schreckliche dieser That selbst sind oratorienartig dargestellt. Sophokles macht die Elektra zum Mittelpunkt seines Dramas; ihr Unwillen über das unwürdige Leben der Mutter, ihr Schmerz über den Tod des Vaters, ihr eigenes Leid wird überboten durch die rührende Klage um Orest, deren melodischer Erguß den Bruder selbst so mächtig ergreift daß er sich sofort zu erkennen gibt; ihre aufjubelnde Seele läßt dann noch einmal das furchtbare Verbrechen vor Orest kund werden, damit dieser an der Mutter und an Aegisthos die Rache vollziehe. Triff doppelt! ruft sie dem Bruder zu, als dieser den Mordstahl zuckt. Nur das Gerechte, die nothwendige Vergeltung, nicht auch das Furchtbare, daß solche an der eigenen Mutter vollzogen wird, hat Sophokles betont. Schon Schlegel hat die tagige Helligkeit der Sophokleischen Tragödie neben dem nächtlichen Dunkel der Aeschyleischen erwähnt. Auch bei Sophokles ist Klytämnestra durch einen Traum bewogen ein Todtenopfer für Agamemnon bringen zu lassen: derselbe erschien ihr ins Leben zurückgekommen, wie er sein Scepter in den Boden des Hauses pflanzte, und daraus ein das ganze Land überschattender Baum erwuchs. Das Opfer wird auch hier für Orest, für die sühnende Vergeltung dargebracht. Klytemnästra sucht vor Elektra ihre That zu vertheidigen; nach einer ersten Regung des Muttergefühls freut sich das selbstsüchtige Herz der Kunde wie

Orest beim Wagenrennen verunglückt sei, während Elektra ihren Jammer in schmelzenden Nachtigalltönen ausströmt. Aegisth nach dem Tode der Gattin heimkehrend glaubt die Leiche Orest's zu finden, aber wie er die Decke aufhebt erblickt er Klytämnestra, und Orest tritt hervor und zwingt ihn in das Gemach zu folgen wo Agamemnon ermordet worden.

Euripides ist hinter beiden Vorgängern zurückgeblieben. Er legt es auf ein bürgerliches Rührstück an, er erweckt Mitleid durch die Lumpen mit welchen die Armen ihre Thränen abwischen, und verheirathet am Ende die Elektra mit Pylades, nachdem sie von dem Herrscherpaar einem Bauer zur Gattin gegeben war, der aber ihre Jungfräulichkeit nicht berührte. Das Stück spielt statt am Grabe Agamemnon's, statt vor dem Herrscherpalast mit dem Grab im Hintergrunde nun auf dem Land vor der Hütte, wo der Bauer und Elektra an die Arbeit gehen, während Orest mit Pylades kommt um zuerst nach der Schwester zu sehen ehe er sein Rächeramt antritt. Ihre Klagen tröstet Orest mit der Kunde daß der Bruder lebe. Er wird gastlich aufgenommen trotz der Dürftigkeit, der edle Sinn des Landmanns, der sich auch in Sprüchen über Reichthum und Mäßigkeit äußert, wird mit dem Bemerken anerkannt daß auch in der unscheinbaren Hülle der Niedrigen sich achtbare Gesinnung findet. Es kommt die Kunde daß am Grabmal Agamemnon's Spuren eines Opfers und eine Haarlocke gefunden seien, die Vermuthung daß Orest nahe sei wird durch einen alten Diener bestätigt, der im Fremden den Königsohn erkennt; die Geschwister finden sich vereint und berathen die bevorstehende That. Aegisth ist auf dem Lande bei einem Feste der Nymphen; dorthin begibt sich Orest, während Elektra über den Ausgang besorgt nach einem Gebet ein Schwert herbeiholt um sich im Fall des Mislingens umzubringen; aber ihre Angst geht in Jubel über als ein Bote die Kunde vom Sieg Orest's bringt; Elektra schmückt ihn mit einem Kranze, während sie dem Kopfe Aegisth's, den er in der Hand trägt, mit allerhand Sittensprüchen seine Thorheiten und Verbrechen vorhält. Klytämnestra ist durch das Vorgeben daß Elektra in Wochen sei aus der Stadt herbeigelockt worden. Sie wechselt mit der Tochter spitzfindige Worte über Agamemnon's Mord, sie tritt ins Haus um ein Reinigungsopfer zu bringen und man hört das Geschrei der Sterbenden. Die Geschwister treten hervor, und ganz im Contrast zu Sophokles, bei welchem wir ein Wort des Mitleids und des Seelenschmerzes

vermissen, rühren sie sich durch Aeußerungen über die Jammergeberden der Mutter, durch reuige Verzweiflung über die furchtbare That. Ihre Oheime, die Dioskuren, erscheinen in der Luft und verweisen den Orest an das Gericht des Areopags. Die Geschwister nehmen Abschied voneinander, Elektra reicht dem Pylades ihre Hand. So hat Euripides dem grausig Erhabenen wie dem rührend schön Ergreifenden das allerdings leicht Glaubliche, verständig Motivirte, aber Prosaische, Triviale gegenübergestellt. Sophokles hat durch seine Charakterzeichnung, Aeschylos durch seine religiös-sittliche Auffassung den Kranz verdient. Das Neue das Euripides anstrebt erscheint allerdings in keinem andern Stück so von seiner negativen Seite, als Abfall und Verlust, wie in diesem Drama.

Zum Schluß stehe noch hier ein prächtiges Wort Klein's über das antike Drama, da es mir zur Seite steht im Kampf für die Anerkennung und Darstellung der sittlichen Weltordnung in der Poesie gegenüber der einsichtslosen hoffärtigen Afterweisheit, die so vielfach die neuere Kunst verdirbt. „Nicht darin besteht die Aufgabe des tragischen Dichters: psychologisch-pathologisch-anthropologische Probleme aufzustellen, die keine andere Lösung als eben nur eine problematisch-skeptische zulassen. Der tragische Dichter ist dazu berufen die Widersprüche in der sittlichen Welt, im Menschenleben, in der Menschengeschichte, die scheinbaren Widersprüche zwischen Menschengeschick und göttlicher Vorsehung und Gerechtigkeit, durch ein kunstgemäß entfaltetes Idealbild des Lebens in einer höchsten Idee göttlicher Weltführung, Vernunft und Gerechtigkeit harmonisch aufzulösen. Diese Aufgabe erfüllt für uns unter den drei Tragikern Aeschylos allein im ganzen Umfang und in voller Tiefe. Sophokles löst sie mit dem Abschluß frommer Resignation und Unterwerfung unter Götter-, Schicksals- und Orakelspruch, begriffen oder nicht, im Einklang mit der menschlichen Vernunft- und Rechtsidee oder nicht. Die Tragödie des Euripides bewegt sich vollends meist nur um subjectiv pathologische Schulprobleme, Reflexionsscrupel des Dichters selbst, trübe Gemüthszweifel und eine skeptisch grübelnde Casuistik, die sich zwischen Vorsehung und Menschenlos unruhig und grämlich hin- und herwirft, und mit einzelnen Moralsprüchen die Risse in dem Plan der Schöpfung nothdürftig ausflickt, ohne je das zu leisten was der tragische Dichter vor allem soll, was der große deutsche Dichter vom Poeten fordert: ein Bild des unendlichen All zu drücken in

des Augenblicks flüchtig verrauschenden Schall, — ein Bild der Weltharmonie, ruhend auf den ewigen Säulen der Vernunft, der Gerechtigkeit und der Vergeltung. Die verworrenen Zeitbegriffe durch kunstgemäße Ideengestaltung lichten, regeln, belehren, das gesunkene Zeitalter, die kränkelnde Zeitstimmung durch ideale Erschütterungen erwecken, erheben, aufrichten, — das ist die Mission des tragischen Dichters, nicht seine eigenen Trübseligkeiten und Zerwürfnisse mit dem Göttlichen und den letzten Gründen des Lebens, nicht die Kümmernisse und Gebresten seiner eigenen Seele in das Volksgemüth impfen um es noch mehr zu trüben und zu verwirren. Als Lehrer, Prophet und Heiland soll der Dichter, der dramatische vor allen, auf die Volksseele wirken, in Form eines ergötzlichen Spiels ihr den idealvorbildlichen Inbegriff jener ewigen im Innersten gemeinsamen Offenbarung des Glaubens, der Sittenlehre und der Weltgeschichte zur Anschauung bringen."

Auch die attische Komödie knüpft an Dionysos an, aber nicht an seine Mysterien, sondern an die ausgelassene Freude der Weinlese, wo das heitere Gelage sich in einen Maskenzug auflöste, bei welchem die Menge geneckt und allerhand Personen und Geschichten des Tags nachgemacht und verspottet wurden; man führte eine Scene aus dem Stegreif auf, wußte mit übertriebenen Geberden und Schlagworten Charaktere zu carikiren. Zuerst in Syrakus ward dafür zur Zeit der Schlacht von Salamis ein Theater erbaut, wo man lustige Begebenheiten aus der Sage und aus dem gewöhnlichen Leben darstellte; Epicharmos machte schon hier einzelne Figuren wie den Wahrsager, den Quacksalber, den Schmarotzer zu beliebten stehenden Masken. Von Megara verpflanzte Susarion zu Solon's Zeit die Anfänge der Komödie nach Athen, wo dann nach der Ausbildung der Tragödie auch sie eine ganz eigenartige Kunstgestalt und in der demokratischen Freiheit die freieste Entwickelung fand. Sie ward ein Hohlspiegel der Sitte und Geschichte, der das Bild der Wirklichkeit in grotesker Verzerrung zurückwarf, das öffentliche Leben, die öffentlichen Charaktere in idealen Caricaturen zum Stoff nahm, die Fragen und Männer des Staats, der Kunst, der Wissenschaft auf die Bühne brachte und alle Gebrechen dem Gelächter preisgab. Es war ein übermüthiger Faschingsschwank, der den Schmuz der Situation und des Ausdrucks nicht scheute, die sinnliche Natur des Menschen in ungebundener Derbheit hervorbrechen ließ, aber in die zotenhaften Farcen einen edeln Gehalt legte, mit genialem Geist und

mit bezaubernder Anmuth der Sprache die Tollheiten der Welt durch geflügelten Witz wie einen wüsten Traum beleuchtete und in ein ergötzliches Phantasiespiel auflöste. Die tragische Bühne ward beibehalten, doch stets nur mit einem Stück um den Preis gekämpft; ein Chor von 24 Personen begleitete die Handlung und ward durch eingelegte Parabasen zum Organ des Dichters, der seine Sache darin direct führte, seine Ansichten kundgab; als Wespen, als Vögel, als Wolken oder Ziegen ausgestattet erhielten die Sänger kolossale Stacheln oder Federn zur Menschengestalt. Die Schauspieler trugen die carikirte Porträtmaske bekannter Persönlichkeiten, oder eine bunte streifige Harlekinsjacke mit dickem Bauch und allerlei Behängsel unter dem Mäntelchen. Wenn der Volkswitz von den Luftschlössern der politischen Projectenmacher, von den Dünsten der Speculation, von den Wespenstacheln der Gerichte redete, so nahm der Dichter das wörtlich, ließ seine Vögel ein Wolkengimpelsheim in die Luft bauen, seinen Philosophen in einem Korb unter den Wolken schweben, seinen Demos, das Volk Athens, wie einen alten Herrn in einem Wurstkessel wieder jung kochen; — aber der geniale Aristophanes zeichnete dabei sein Idealbild des Staats, und ließ den Demos neuverjüngt mit froher Kraft das Rechte thun. Mit einem Schlag versetzt er uns in eine phantastische Welt, und läßt seinen Einfällen freien Lauf, sicher daß seine Anspielungen auf die Zeitereignisse wie seine parodistischen Beziehungen auf die aufgeführten Tragödien verstanden und belacht werden. Der Bau der Stücke ist locker und lose, dafür muß uns mehr als sonst den Griechen gewöhnlich ist die bunte Fülle des Besondern entschädigen.

Kratinos hatte wie ein Aeschylos mit wuchtiger Kraft und Kühnheit begonnen was Aristophanes geistvoll und frisch vollendete. Von der hohen Warte auf der Grenzscheide zweier Lebensalter seines Volkes blickte dieser auf das Alte wie auf das werdende Neue, sein Ideal ist die herrliche erste Perikleische Zeit zwischen der Epoche der Marathonstreiter und der anhebenden subjectiven Verstandesbildung; er spottet ebenso des gen Himmel starrenden Philosophen, dem ein Wiesel in den offenen Mund kackt, wie des ungelenken Strepsiades, der seinen Sohn in die sokratische Denkerei schickt um kraft der Dialektik seine Schulden los zu werden ohne zu zahlen, und dem das dann Prügel einträgt. Mit überlegenem Humor hebt er das Lächerliche rechts und links hervor; sich durch Zügellosigkeit und neumodische Sophistik die edle Blüte

des Hellenenthums zu zerstören dünkt ihm eine ungeheuerliche Thorheit, und indem er die in ihrem verkehrten Treiben so selbstgefällig sichern Narren geiselt, läßt er nicht ohne schmerzliche Bitterkeit den Sprecher des Rechts vor dem zungenfertigen Sprecher des Unrechts verschwinden. Er läßt in der Unterwelt eine große Wage aufstellen und den Aeschylos wie den Euripides ihre Verse hineinlegen, und wenn am Ende ein einziger Vers des erstern den Gegner mit seiner ganzen Familie in die Luft schnellt, so trifft sein Spott doch auch die balkenverklammerten Worte und das Trompetengeschmetter des Gewaltigen. Euripides will seinen von den erzürnten Weibern ergriffenen und angebundenen Schwiegervater befreien, indem er unter verschiedenen Masken aus seinen Stücken auftritt und mit dem Gefesselten die eigenen oder parodirte Worte wechselt; aber vergebens sucht Menelaos seine Helena zu gewinnen, vergebens klagt Echo mit Andromeda und sucht Perseus dieser ihre Bande zu lösen; Euripides kann sich und den Alten erst retten als er im Gewand einer Kupplerin erscheint und die ihn begleitende hübsche Flötenbläserin den wachehaltenden Schergen beiseite lockt.

Athen erlag den Spartanern, unerfüllt blieb die Hoffnung des Dichters auf den politischen Neubau der Stadt,

Wo die Weisheit thront und die Liebe, die Lust,
Wo der Chariten Chor, wo die Ruhe sich sonnt
Mit ewig heiterem Antlitz.

Die Blüte des Hellenenthums war geknickt, der ideale Schwung in der Poesie entschwand mit der gesunden Kraft des Lebens, und statt der großen politischen Ereignisse und allgemeinen Ideen mußten Stadtgeschichten und einzelne Berufsweisen, Literaten, Hetären und Köche den Stoff und die Motive für eine mittlere Komödie hergeben; die Sticheleien des Witzes trafen nur das Aeußerliche, man travestirte die alten Sagen und die alte Dichtersprache, man ersetzte in einer sogenannten mittlern Komödie, der niemand mehr einen Chor ausrüsten wollte, die künstlerische Durchbildung, die allein zu Dauer und Vollendung führt, durch die Unterhaltung des Tages, und hatte in seinem Beifall seinen Lohn dahin. Im eigentlichen Hellenenthum war der Mensch wesentlich Bürger und die Poesie die melodische Stimme des religiösen und politischen Lebens; als dies in seiner für sich seienden Selbständigkeit und Freiheit unterging um in einer allgemein menschlichen Bildung

aufzugehen, da feierte der letzte geniale griechische Dichter, Aristo=phanes, in seinen Fröschen die Leichenspiele der eigenthümlichen dramatischen Dichtung mit so heiterm Muthe wie nur der es konnte der ihrer Unsterblichkeit sicher war. Aber die Muse, die den Hellenen so hold gelächelt, schenkte ihnen auch noch in der Uebergangszeit die neuere Komödie, durch welche sie für die spä=tern Jahrhunderte und deren kosmopolitisches Schauspiel ton=angebend wurden.

Das Privatleben tritt in der alexandrinischen Zeit an die Stelle des öffentlichen, damit hält das Genrehafte in der bildenden Kunst wie in der Dichtung seinen Einzug. Statt des phantasie=verklärten oder phantastischbunten Idealbildes der Wirklichkeit will man auf der Bühne die möglichst treue Spiegelung der Zeit und Sitte, statt des Mythus eine interessante Begebenheit aus dem Bereich der Familie, statt der Heroen die gewöhnlichen Menschen mit ihren stets wiederkehrenden Fehlern und Tugenden; statt des Schicksals waltet der Zufall und die Intrigue, und es gilt diese zu überlisten und jenen klug zu verwenden. Der Verstand herrscht vor der Phantasie, man liebt das Wahrscheinliche, es soll spannen und befriedigen, man zeigt es darum in anziehenden Situationen, man schürzt und löst einen Knoten, man steigert eine Verwicke=lung um sie am Ende auf heitere Weise zu schlichten. Man spielt noch unter freiem Himmel, wie man südländisch auf der Straße verkehrt, die Poesie des Hauses ist noch nicht erschlossen, und die Liebe, die hauptsächliche Privatangelegenheit welche das Haus gründen und beglücken soll, ist bei mangelnder Durchbildung des Gemüths noch nicht die Bedingung und Seele der Ehe, son=dern richtet sich außerhalb derselben auf Hetären, und es ist ein besonderes Glück wenn die Geliebte als eine Bürgerstochter wieder=erkannt und als Gattin heimgeführt wird. Die Charaktere sind die Typen der damaligen Gesellschaft: die Väter streng, geizig, mürrisch oder hampelhaft unter der Herrschaft der Weiber und dann nachgiebig gegen die Söhne, die sich austoben mögen; die Mütter gute verständige oder zänkische protzenhafte Matronen; die Jünglinge gutmüthig, aber verschwenderisch in den Tag hinein=lebend; die leichtfertigen Mädchen anziehend, bald verdorben in habgieriger Liederlichkeit, bald edler Regung und Besserung fähig; dann Schmeichler und Schmarotzer, die essen wollen ohne zu ar=beiten und dafür zu allen Dingen willfähig sind, und die Bra=marbasse, die Soldaten welche mit ihren Kriegsthaten in fernen

Ländern prahlen aber weder viel Courage noch Witz zur Verfügung haben; endlich Dienerinnen und Kuppler, welche der Begehrlichkeit der Jugend zu Hülfe kommen, und Sklaven, von denen wol der eine oder andere als dummer Tölpel verspottet wird, die aber meist klug und gebildet sind, die Fäden der Intrigue in der Hand haben und mit ihren Späßen sich über die andern Personen lustig machen. Die Herrschaft der Reflexion tritt in den vielen Sentenzen zu Tage, die weniger als Worte der Weisheit das Seinsollende, Principielle verkünden, denn als Ausdruck der Lebensklugheit und Welterfahrung gelten mögen. „O Leben und Menander, wer von euch hat den andern nachgeahmt?“ so fragte der Kritiker Aristophanes in Bezug auf diesen Zeitgenossen Alexander's des Großen, den Schöpfer und Meister dieser neuern Komödie.

Die Kunstpoesie der Römer nahm den Faden der Dichtung da auf wo die Griechen ihn fallen ließen; statt organischer Entwickelung beginnt sie mit der epischen Gedankendichtung wie mit dem bürgerlichen Lustspiel. Die Latiner wie die Sabiner kannten eine Stegreifkomödie, die sich aus dem Mummenschanz der Weinlese heranbildete, und ihre stehenden Masken hatte, wie Makkus, den Harlekin, den dummen Knecht, Papus, den guten Vater, Bucco, den Vielfraß, — aber sowenig wie die fescennischen Gedichte mit Doppelchor und Wechselrede und losen Hochzeitsspäßen einen Aristophanes fand. Gnäus Naevius machte den Versuch im volksthümlichen Possenspiel seinen Witz auch an den Scipionen zu üben, diese selbst aber begünstigten das Griechenthum und die Nachahmung desselben, und so verpflanzten Plautus und Terenz die neuere Komödie nach Rom; während Attius sich in der Tragödie versuchte und alte Volkshelden wie Decius und Brutus zum Stoffe nahm, also eine Wendung zum historischen Drama bezeichnend für die Römer einschlug. Die Schauspieler waren keine Bürger, sondern Sklaven oder Freigelassene; Römer traten nur wie auf einem Liebhabertheater in volksthümlichen Possen auf. Solche erhielten dann ihren festen Hintergrund, ihr Schildburg oder Krähwinkel, in der Stadt Atella, und hießen daher Atellanen; sie wurden dann auch von Dichtern entworfen; leider sind keine erhalten.

Durch Plautus und Terenz übernahmen die Römer ihre Vermittlerrolle zwischen der griechischen Weisheit und Kunst und den neuern Völkern; aus dem hellenisch Nationalen nahmen sie das

allgemein Verständliche, Weltgültige auf, im Säulenbau wie in der praktischen Philosophie der Sokratiker bis zur Stoa und zu Epikur hin, in der epischen wie in der lyrischen Dichtung; so hier im Lustspiel des Privatlebens, dem unterhaltenden Charakter- und Sittengemälde. Die Menächmen von Plautus leben in Shakespeare's Komödie der Irrungen fort, sein Goldtopf in dem Geizigen von Molière, sein Amphitruo in den gleichnamigen Stücken von Molière und Kleist, sein Trinummus im Schatz von Lessing; der Terenz war in den Klöstern beliebt und ward in der Lateinschule aufgeführt. Verkehrtheiten und Schwächen der besondern Lebensalter und Berufskreise werden nach ihrer lächerlichen Seite als Thorheiten und Widersprüche aufgefaßt, wo sie einander aufheben, und so auf lustige Art der Sieg des gesunden Menschenverstandes, der guten Natur gewonnen wird. Plautus malt den Grobian wie den Schlaukopf, den Bramarbas wie den Speichellecker mit grellen Farben, und bringt sie mit derben saftigen Späßen in wunderliche Lagen; Terenz bleibt der Wirklichkeit treuer in der Sphäre des gewöhnlichen Thuns und Treibens; dies erscheint an sich belachenswerth, wenn die Menschen mit all ihrem Eifer und all ihrer Klugheit doch nur aus einer Verlegenheit in die andere sich verwickeln, bis daß von ihnen unbeabsichtigt die Verwirrung sich löst und Gnade für Recht ergeht. Bei Plautus erheben wir ein schallendes Gelächter über andere, bei Terenz haben wir ein Gefühl als lächelten wir über uns selbst, und sagen mit dem Dichter: „Ich bin ein Mensch und nichts Menschliches acht' ich mir fremd." Beide sind Uebersetzerdichter wie unsere höfischen Epiker im Mittelalter, aber in der Wahl der Stücke wie in der Art der Bearbeitung zeigt sich ihr Unterschied. Plautus ist naturwüchsiger, derber, lustiger, Terenz maßvoller, verständiger; dort überwiegt das Abenteuerliche, hier die listige Berechnung; Plautus spricht zur Einbildungskraft wie später die Engländer und Spanier, Terenz spielt die italienische und französische Geschmacksrichtung vor; er hält sich an die Athener, sein Genoß lieber an kleinasiatische und sicilische Vorgänger, sodaß die Stücke von Plautus uns eine Musterkarte der griechischen Bühne bieten, während die von Terenz alle die ähnlichen Züge tragen. Bei Plautus haben wir rührende Familienscenen hier und liederliche Gemeinheit dort, und neben dreisten Zoten weht ein Frühlingshauch gemüthlicher Innigkeit, wenn seine Jungfrauen vom Adel der Seele schönern Schmuck als vom Goldesglanz

empfangen und ein liebender Jüngling mit Platonischem Schwung beim Anblick des holden Mädchens ein Gefühl hat als ob das höchste Gut ihm durch die Augen ins Herz dringe. Plautus kleidet die fremden Stoffe in das Gewand römischer Sitte und zeigt eine tüchtige sittliche Gesinnung, wenn er die Kuppler wie Schufte behandelt und die Familienehre den liederlichen Dirnen und frechen Soldaten gegenüber ins Licht stellt; Terenz macht die Hetären durch geistreich gefälliges Wesen anziehend und wird durch sein Beschönigen, das der Buhlerin das beste Herz andichtet, ein Vorläufer der Lorettenkomödie. Er führt seine Sittengemälde behaglich aus, ohne sich zum Sittenrichter aufzuwerfen; es geht bei ihm so wie man's treibt. Beide Dichter zeigen den epischen Grundzug der antiken Poesie auch darin daß sie gern bei einzelnen Lebensbildern verweilen, und die Handlung minder vorwärts treiben als das die Neueren wollen und thun. Plautus behandelt die Sprache mit poetischer Freiheit und Frische, Terenz hält sich an den Ton der feinen Gesellschaft in ihrem Verkehr. Beide machen die griechischen Stücke den Römern mundgerecht; Terenz beschränkt dabei den Ausdruck der Empfindung und Betrachtung und läßt dafür mehr auf der Bühne geschehen was dort uns berichtet wird; er zieht zur Erweiterung der Handlung Scenen aus andern Lustspielen herein, ja er fügt mehrere Stücke zusammen um Verwickelung und Spannung zu steigern, allein die Fäden laufen dann doch zu sehr nebeneinander her, wie bei Robert Greene, er weiß sie nicht so ineinander zu verschlingen wie Shakespeare.

In den Gefangenen, welche Plautus dem Anaxandrides nachdichtete, ist der Grund des rührenden Familiendramas gelegt. Der Aetolier Hegio hat beide Söhne verloren, den einen längst durch Kinderraub, den andern jüngst durch Kriegsgefangenschaft. Um diesen auszulösen kauft er zwei gefangene Eleer und unter ihnen den eigenen Sohn Tyndaros, der zwar als Sklave, aber zugleich als Spielkamerad und Freund des Philokrates, mit diesem zusammen aufgewachsen ist. Tyndaros gibt sich für den Herrn aus, damit dieser sofort als vermeintlicher Diener in die Heimat gelange um den Gefangenen von dort einzulösen und zurückzubringen. Der großmüthige opferwillige Seelenadel beider hat den Vater, der im Zurückgebliebenen den Sohn nicht ahnt, zu Thränen gerührt; die Ankunft eines Eleer's verräth die gelungene List, und nun schickt der Vater den Sohn zur Strafe in die

Bergwerke, aber der abgereiste kommt mit dem andern gefangenen Sohn zurück, um den Sklaven auszulösen, dem die Freiheit seine Treue lohnen soll. Am Ende wird denn auch Tyndaros vom Vater wiedererkannt. Die ernste Handlung ist mit komischen Situationen und schalkhaften Späßen durchwoben. Schon Lessing fand daß Plautus in diesem Stücke den nachfolgenden Dichtern ein Beispiel gegeben wie das Lustspiel durch erhabene Gesinnungen zu veredeln sei. Er selbst ist dann in Minna von Barnhelm dem trefflich nachgekommen.

In den Menächmen und dem Amphitruo beruht das Komische auf der Verwechselung von Personen die einander sehr ähnlich sind. Hier haben Jupiter und Mercur die Gestalten des thebanischen Feldherrn und seines Knechts angenommen, und diese beiden wissen am Ende nicht mehr ob sie sie selber sind. Molière hat dies mit übermüthiger Laune zu einem Prachtstück gesteigert, wie da der Herr und Diener an sich selber irre werden und Sosias über seine beiden Ich philosophirt, die einander ausgeprügelt haben. Er behandelt alles mit heiterer Ironie und läßt im Verhältniß von Jupiter zu Alkmene das Ludwig's XIV. zur Frau von Montespan durchschimmern. — Heinrich von Kleist schloß sich wiederum Molière an, verirrte sich aber dahin daß er den Schwank am Ende ins Mystische erhöhen, die unbefleckte Empfängniß durch die Liebe Gottes im Verkehr von Jupiter und Alkmene durchschimmern lassen wollte.

Die Menächmen sind Zwillingsbrüder welche früh voneinander getrennt wurden; der eine lebt ohne seine Herkunft und Familie zu kennen in Epidamnus, der andere sucht den Verlorenen als er herangewachsen. Man muß dem Lustspieldichter die Unwahrscheinlichkeit vorausgeben daß der auf der Entdeckungsreise Begriffene daraus daß man ihn kennt und nennt nicht sogleich auf den Gedanken kommt man verwechsele ihn mit dem Bruder; die Verwirrung, welche sich aus der Verwechselung für beide ergibt, hat Plautus schon trefflich zu steigern verstanden, bis das Wiederfinden sie löst. Shakespeare weiß durch die sittlichen Verirrungen im Hause des gesuchten Bruders und durch das in sie hineintreffende Erscheinen des Suchenden das Ganze psychologisch zu vertiefen, er erweitert und parodirt zugleich den Stoff, indem er den Brüdern noch Zwillingssklaven gibt, wodurch die Verwechselungen sich ins schwer Uebersehbare häufen.

Der Goldtopf der alten Komödie ist von einem Armen ge-

funden worden, der darüber den Kopf verliert, sodaß er sich selber verräth, und den Topf dem Diebe dadurch in die Hände liefert daß er ihn immer anderswo verbergen will. Aber der Schatz kommt in den Besitz eines jungen Mannes, welcher die Tochter des Eigenthümers liebt und bereits allzu vertraut mit ihr geworden ist; in einer köstlichen Scene will er das dem Schwiegervater eingestehen, wird aber so misverstanden als ob er sich zur Entwendung des Goldtopfs bekenne. Der Schmerz über die gekränkte Familienehre stimmt uns zum Mitleid mit dem Manne, den wir verlachen, wenn er die Mittel zu einem sorglosen Leben gefunden hat und sich nun durch die Sorge um dieses Mittel um seine Ruhe bringen läßt. Am Ende freut man sich herzlich mit ihm daß er den silbernen und den lebendigen Schatz dem jungen Manne überlassen und mit dem glücklichen Brautpaar vergnüglich leben kann. Molière hat statt dieses flotten Humors in seinem Geizigen ein ernster gehaltenes Sitten- und Charakterbild mit moralisirender Tendenz gegeben. Aus dem Armen macht er einen vermöglichen Geizhals, der auf sein Ansehen und seine Stellung in der Gesellschaft halten muß, und seine Familie dadurch zerrüttet daß er alles dem Gelde nachsetzt. Seine Sinnlichkeit treibt ihn zum Verlangen nach einer zweiten Ehe, er will die Geliebte seines Sohnes heirathen, während der Liebhaber der Tochter sich bei ihm als Haushofmeister eingenistet hat. Sein Benehmen, wie er die sorgfältig gehütete Kassette vermißt, hat der neuere Dichter dem ältern treu nachgebildet, das Misverständniß zwischen ihm und dem Haushofmeister in Bezug auf Kassette und Tochter zugleich gesteigert und verfeinert; aber die stofflichen Motive aus dem Alterthum und die Sittenschilderung des 17. Jahrhunderts sind nicht ganz harmonisch verbunden, wohlgelungen ist neben andern glücklich erfundenen Motiven die Verschmelzung der dem Alten entlehnten Komik mit der psychologisch gründlichen Charakterzeichnung, die dem Franzosen eignet.

Tragödien aus Nero's Zeit, die Seneca's Namen tragen, aber wohl von Mehreren gedichtet sind, zeigen uns wie die Römer, an ihre blutigen Thierhetzen und Gladiatorenkämpfe gewöhnt, das Tragische im Gräßlichen, die Rührung im Entsetzen und das Erhabene im Ungeheuern suchten. Sie nahmen Sophokles und Euripides zum Ausgangspunkt, wählten aber die schrecklichsten Stoffe, und ließen gegen den Rath des Horaz die Medea ihre Kinder auf der Bühne schlachten. Klopffechter auf dem Kothurn hat Lessing

die Helden genannt, deren übertriebene Wuthausbrüche und geschraubte Declamationen in dem Schwulst und dem Bombast der Gongoristen in Spanien wie bei Lohenstein und Gryphius in Deutschland ihr Echo gefunden haben. Statt kunstreicher Motivirung lieben die Römer überraschende Effecte und Contraste; indeß ihr rhetorisches Pathos ist von einschlagender Kraft und Kürze, und das epigrammatisch Zugespitzte im Gange wie in der Rede hat auf die französische Bühne, namentlich auf Corneille, sie hat auf die Italiener bis zu Alfieri eingewirkt. Und wir dürfen nicht den aus dem Römersinn entspringenden heroischen Geist verkennen, der nicht blos die Franzosen, der auch die mannhaften Herzen der Engländer ergriff, und im Drang der That, in der Poesie einer energischen Action sich kundgab; wir spüren das nicht blos bei Marlow und in Shakespeare's Titus Andronicus, ja ich habe es längst betont daß diese Schreckensgewalt der Tragödie, wie sie die Römer haben, aber dem Leidenspathos des Euripides doch nicht ebenbürtig an die Seite stellen konnten, ihren vollendeten Ausdruck im Macbeth und Othello gefunden hat. Seneca hat wie Calderon und Corneille viel spitzfindig Ausgeklügeltes in Situationen und Redewendungen; so will Atreus ein Verbrechen begehen um das ihn selbst sein dadurch getroffener Bruder beneiden soll; keine Nachwelt wird es billigen, aber auch keine verschweigen. Als er nun die Kinder des Bruders geschlachtet und demselben zum Mahl vorgesetzt, da verläßt zwar die Sonne ihre Bahn und gibt dem Chor Gelegenheit seine astronomische Gelehrsamkeit auszukramen, indem er die Verwirrung schildert in welche die Sternbilder des Thierkreises gerathen, aber statt einer sittlichen Vergeltung in der Stimme des richtenden Gewissens oder der rächenden That findet sich nur die Prahlerei des Verbrechers: daß er nun mit dem Scheitel an die Sterne stoße — eine Reminiscenz aus der Widmungsode von Horaz. Aber die Stimmung des Thyestes beim schaudervollen Mahl, seine ahnungsvolle Herzensangst inmitten der Freude, ist ebenso von wahrhaft poetischer Macht wie das eine Wort, als er die Häupter der Kinder erblickt, das Wort das alles auf einmal sagt: Ich erkenne den Bruder. — „Die Strafen müssen verschieden sein: der Tod ist für die Glücklichen, der Elende lebe!" Kein Geringerer als Voltaire hat das dem Senecaischen Lykos am Schlusse des Mahomet nachgesprochen in: „Die Welt ist für Tyrannen; lebe du!"

Euripides hat in der Medea eine Tragödie leidschaffender Leidenschaft gedichtet. Die zaubergewaltige Kolchierin, die für den Griechen Jason in Liebe entbrannte, ihm das Goldene Vlies gewann, das Vaterland verließ, den Bruder opferte, dem feindlichen Oheim des Gatten, Pelias, durch die eigenen Töchter den Tod brachte, sie sieht sich von Jason verrathen und verlassen; er der mit der Fremden keine Heimstätte in Hellas fand, will sich der Königstochter von Korinth vermählen, und hat nur die schnöde Entschuldigung daß er so für seine Kinder und für Medea sorgen könne. Wir hören ihr Jammern ehe sie auftritt; heimatlos, verlassen, verhöhnt sinnt sie auf Rache. Da verweist sie König Kreon sammt ihren Kindern des Landes, weil er Unheil für sich und die Seinen fürchtet. Nur für einen Tag erbittet und erhält sie Aufschub; den will sie nutzen gegen Jason's neuen Ehebund. Jason kommt, er wird mit Recht von ihr Memme genannt, Euripides hat ihn gar zu erbärmlich behandelt; sie rückt ihm vor was sie alles für ihn gethan; er will die neue Braut nicht aus Liebe erkoren haben, sondern um Medea und ihren Kindern dienen zu können; aber ihre Flüche, die sie gegen das Königshaus geschleudert, treiben sie aus Korinth. König Aegeus verheißt ihr Aufnahme und Schutz in Athen — ein sehr müßiger, sie herabziehender Zug! Nun, da sie einen sichern Hafen in Aussicht hat, will sie ihre Feinde glorreich besiegen. Sie will der Braut Jason's ein Diadem und Hochzeitsgewand durch ihre Söhne senden, damit jene, Kreusa, sich für das Verbleiben derselben verwende. Der Schmuck ist vergiftet, und in prachtvoller Schilderung hören wir bald berichten wie er sich am Haupt, am Leib der Nebenbuhlerin entzündet, wie diese und der Vater, der sie retten wollte, von den Flammen verzehrt sind. Vorher hat sie zum Schein mit Jason sich ausgesöhnt; sie will gehen, er soll die Kinder gut erziehen, aber wenn sie deren gedenkt, dann bricht immer ein Wehelaut aus ihr hervor. Wie die Kinder mit der Kunde zurückkommen daß sie bleiben dürfen, da bricht Medea in herzerschütternde Klagen aus; ein schmerzlicher Seelenkampf, ob sie die Kinder schonen, ob den furchtbaren Entschluß ausführen soll durch ihren Tod den treulosen Gatten zu strafen. Zurücklassen ihren Feinden kann sie die Kinder nicht; da sollen sie lieber sterben. Wir hören den Hülferuf der im Innern des Hauses Ermordeten. Jason kommt sie zu retten nach dem Untergang seiner Braut und des Königs; da erscheint Medea auf einem Drachenwagen mit den

Leichen der Kinder; durch Jason's Schuld seien sie todt; ihn habe sie durch den Mord gekränkt. Triumphirend fliegt sie davon. Wie ihr im Kampf gegen Jason und Kreusa das Frauenrecht zur Seite steht, für den Mord der Kinder fehlt die Sühne, so wehevoll er ihr selbst bei ihrer Rache geworden ist. Seneca hat sich in der Composition an Euripides gehalten; aber der Schmerz verrathener Liebe tritt zurück hinter den activen dämonischen Drang des Rachegefühls. Den Jason etwas männlich erscheinen zu lassen gibt er an daß der thessalische König zur Sühne von Pelias' Tod die Auslieferung Medea's fordere, und daß um dies zu verhüten Jason die korinthische Königstochter heirathen wolle. Aus der Weigerung Jason's ihr die Kinder zu lassen entspringt bei ihr der Gedanke durch den Mord derselben ihn tödlich zu treffen. Sie schlachtet die Kinder vor den Augen der Zuschauer; — oder ist's nur ein Lesedrama? Sie schleudert dann die Leichen dem Jason entgegen und fährt davon; er ruft ihr nach:

Ha, zieh du durch des Himmels Räume fort,
Und künde laut wohin du immer kommst
Daß keine Götter walten dieser Welt.

Was frommen alle rhetorischen Prachtstücke, an denen Seneca reich ist, gegen diesen Schluß, dem alle läuternde Weihe fehlt, der in sinnloser, thatloser Verzweiflung die poetische Gerechtigkeit verleugnet, die der Dichter nicht finden konnte.

Corneille suchte Euripides und Seneca zu übertreffen, bald an den einen, bald an den andern anknüpfend, aber ohne sie in ihrer Stärke zu erreichen. Triviales liegt bei ihm neben Gewaltigem; er trachtet, der Verwandtschaft der Franzosen mit den Römern gemäß, mehr durch ungeheuere Leidenschaftsausbrüche Staunen und Schrecken zu erregen als durch Seelenleid mild zu rühren. Er läßt die Kreusa selbst ein Brautkleid von Medea erbitten, diese seltsame Erfindung soll es motiviren daß Medea es vergiftet, was ja aus dem Charakter der Zauberkundigen folgt. So weitläufig wie Seneca hat er die Bereitung des Giftes nicht schildern lassen; sie gemahnt an den Hexenkessel, den uns Shakespeare im Macbeth vor Augen stellt und füllen und brodeln läßt, im Sinn der Neuzeit, die Wichtiges nicht blos erzählt haben, sondern auf der Bühne sehen will. Jason will die mörderische Gattin auf dem Grab seiner Geliebten opfern, das ist in der Ordnung; daß

aber er auch seine und Medea's Kinder ihr zur Strafe schlachten will, ist ihm scheußlich anerfunden. Sein schwächlicher Monolog, bevor er sich zum Schluß ersticht, gibt keine tragische Sühne. Sie fehlt, da Medea auch hier bei Corneille dem treulosen Gemahl die Häupter der Kinder zuschleudert und davonfliegt, ohne daß wir in den grauenvollen Abgrund ihrer vom Gewissen gefolterten Seele hinabschauten wie bei Shakespeare's Lady Macbeth, bei Aeschylos' Klytämnestra. Corneille's Stärke ist die sich steigernde Affectsentwickelung, und berühmt das Moi der Medea:

Nerine: Treulos ist dein Gemahl, die Heimat hasset dich;
In solchem Misgeschick was bleibt dir Armen?
Medea: Ich!
Ich, sag' ich, das genügt.

Die tragische Sühne hat der deutsche Dichter Klinger erstrebt. Seine Medea in Korinth übertrifft die Vorgänger. Medea, die aus Liebe für Jason zur Verbrecherin geworden, eine Heroine an Geist und Willenskraft, die über Jason gebietet, wird von ihm verlassen, da die Liebe zu einer holden sanften Jungfrau in ihm erwacht, da er Er selbst sein will, es nicht erträgt daß man seine Thaten ihrer Zauberkraft zuschreibt; er will in die Menschheit, in sein Volk zurückkehren, woraus Medea ihn gerissen hat; Hellas wendet sich von der furchtbaren Fremden ab, der König von Korinth will ihm die Tochter und die Herrschaft übergeben. So ist er gerechtfertigt und würdig gehalten. Dabei werden die Kinder, der kühne Mermeros, der sanfte Feretos, und ihre Hinneigung zu Kreusa wie zur Mutter fein charakterisirt. Es ist in einem Gespräch mit Kreusa wo Medea leidenschaftlich erregt ihr und uns mittheilt was sie alles für Jason gethan, das ist echt künstlerisch, und beide Charaktere stehen in Contrastbeleuchtung herrlich da. Endlich verlangt Medea nur die Kinder mit sich zu nehmen, wenn sie in die Verbannung ziehen muß. Auch das wird ihr versagt. Da steigt das Rachegefühl in ihr auf, da hört sie Stimmen der Mutter Hekate, die zur Sühne für das Blut ihres Sohnes, den Medea um Jason's willen getödtet, nun das Blut der Jasoniden fordert. Bis Sonnenuntergang ist sie noch mit den Kindern zusammen am Waldesrand; schon wollen die Krieger die Knaben hinwegholen, da sieht Medea, für die sie doch verloren sind, welch einen Wurm, der nie stirbt, sie an Jason's Seele hängen kann, wie sie für den Meineid, den Hohn, die

Verstoßung die schreckliche Genugthuung findet, wenn sie den Dolch in das Herz der Kinder stößt. Es geschieht im nächtlichen Waldesdunkel; „Jason lebe wie ich jetzt fühle!“ ruft Medea in herzzerreißendem Schmerz. Vor dem Tempel, in welchem Jason mit Kreusa vermählt wird, lagern die Eumeniden; Jason, der durch seine Treulosigkeit, Kreon der durch des Gastrechts Bruch Medea zur Greuelthat getrieben, sie sollen den Gesang der Furien vernehmen! Der Brautkranz verdorrt in Kreusa's Locken, entseelt sinkt sie nieder bei der entsetzlichen Kunde, Jason und der König erfahren den Donner des Gerichts in der Stimme des Gewissens, Medea erscheint, sie will die Kinder bestatten am Tempel wo Jason ihr Treue geschworen, auf einsamem Felsen im Kaukasus einsam in ihrem furchtbaren Selbst sich betrachten. Klinger ist so auf dem Boden des Hellenthums geblieben, die erscheinenden göttlichen Mächte sind in klarer Symbolik die des Gemüths, Stimmen aus der Tiefe der menschlichen Seele.

Die tragische Sühne, Medea auf dem Kaukasus, ist der Idee nach groß, die Ausführung steht indeß nicht auf gleicher Höhe; hier hatte der deutsche Dichter allein zu erfinden, dort hatten ihm Euripides, Seneca, Corneille vorgearbeitet. Medea in ihrer einsamen Trauer wird durch Menschen auf der Höhe des Kaukasus aufgefunden. Die Geliebte des Führers einer wilden Horde soll dem Furchtbaren geopfert werden, den die Priester, auf das Elend des Daseins und seine Schmerzen gestützt, dem Volk als den herrschenden Gott predigen. Der Jüngling hält Medea für dies dämonische Wesen, er will ihm die Braut abringen. Medea will nun ihre Verbrechen durch Thaten der Liebe für das Volk sühnen, sie will ihm Licht und Recht bringen, den Quell ihres Geistes eröffnen, sie in Gott den gütigen Vater kennen lehren. Sie entsagt allem gewaltsamen Eingreifen in den Gang der Dinge, sie will menschlich mit Menschen sein, ein menschenwürdiges Dasein den Wilden bereiten. Die Priester wollen sie an sich ziehen um mit ihrer Hülfe die Horde weiter zu gängeln. Sie versagt sich ihnen, sie bekennt sich als Sterbliche. Da soll das Opfer der jungen Roxane doch vollzogen werden. Medea, die all ihre Zauberkünste verschworen hatte, greift doch zu ihnen zurück, zerschmettert mit einem Blitz den Priester sammt dem Opferfelsen; sie hat den Schwur gebrochen, den sie dem Schicksal gethan, aber sie freut sich der That, die aus edlem Trieb zur Rettung der Unschuld floß; der Führer der Horde und der Tapferste derselben

hadern um ihren Besitz, die Priester wollen sie, die sich nun der Zauberkraft entkleidet hat, dem Furchtbaren am Altar schlachten. Sie tödtet sich selbst, des Gatten, der Kinder gedenkend, die nun ihr brechendes Auge schaut, die sie hinführen sollen zum Vater! Daß und wie das Schicksal persönlich auftritt, scheint mir aber ein Misgriff, und es ist nicht verständlich genug herausgearbeitet wie Medea zu ihrer Zaubermacht zurückgreifen und dadurch dem Schicksal und den Eumeniden verfallen kann. Die Intentionen des Dichters überragen die Ausführung.

Nachdem Goethe und Schiller die Verschmelzung des germanischen und hellenischen Stils errungen, trug ein Dichter dieser Richtung im Medeendrama den Sieg davon: Grillparzer, dessen Goldenes Vlies unter all seinen Werken im hellsten poetischen Glanze strahlt. Er erkannte daß hier in Medea und Jason nicht blos die Katastrophe dargestellt und auf das Vorhergegangene rückblickend verwiesen werden dürfe, daß wir vielmehr dasselbe anschauend miterleben, daß die Charaktere sich vor uns entwickeln müssen; wir müssen sie werden sehen, wenn das Furchtbare begreiflich werden soll. Nach dem Vorbild der Alten und Schiller's im Wallenstein schuf er eine Trilogie, und das Goldene Vlies ward ihm gleich dem Nibelungenhort ein Kleinod das seinen Besitzern Verderben bringt, weil es mit Unrecht gewonnen wird. Wir lernen Medea unter ihren Gespielinnen in Kolchis kennen, jungfräulich spröd, zauberkundig, der kriegerischen Jagd froh, „halb Charis, halb Mänade“. Da kommen fremde Bewaffnete, Phryxos unter ihnen, der ein goldenes Widderfell als Panier trägt, aber erstaunt stehen bleibt und das Panier vor dem mit einem goldenen Widderfell geschmückten Götterbild in die Erde stößt. Vertrieben durch die böse Stiefmutter sucht er Rath im Tempel zu Delphi und hat ein Traumgesicht daß ihm ein Gott solch ein Vlies mit dem Wort: Nimm Sieg und Rache! darreicht; erwacht findet er den kolchischen Gott Perouto mit dem Widderfell dort aufgestellt, löst es ihm von der Schulter und zieht von dannen, sicher durch Kampf und Wettersturm, zur Küste von Kolchis. Dem König Aietes gelüstet es nach den Schätzen des Fremdlings, er will wieder haben was dieser vom Weihegeschenk im Tempel geraubt, ein Trunk Medea's hat dessen Genossen in Schlaf versenkt, und Phryxos fällt, Rache heischend, unter Medea's Weheruf durch Aietes' Schwert.

Grillparzer beginnt hier schon die Mythen umzubilden wie es auch die alten Tragiker gethan um die Geschicke zu motiviren, Schuld und Sühne zu verknüpfen. So läßt er auch im Fortgang die feuerschnaubenden Stiere, die Saat der Drachenzähne weg, aber er zeigt uns den Aietes und seinen Sohn Absyrtus im finstern Wald vor einem Thurm, in den sich Medea zurückgezogen seit ihr bei Phryxos' Mord klar geworden: Kein Mensch, kein Gott löset die Bande, mit denen die Unthat sich selber umstrickt. Jetzt soll sie von neuem helfen, denn Jason ist mit den Argonauten gekommen das Vlies zu holen, Phryxos zu rächen. Medea verweigert ihre Hülfe, gibt aber doch dem Drängen des bedrängten Vaters nach. Wie sie den Zauber bereitet und die Unterirdischen beschwört, ist Jason in den Thurm eingestiegen und steht mit gezücktem Schwert vor ihr, sie am Arm verwundend, dann verwundert über ihre Schönheit, ihre Anmuth bei dem tückischen Werk; er weicht vor den andringenden Kolchern zurück, und wie Medea gegen ihren Bruder, der auf ihn eindringt, eine abwehrende Bewegung macht, küßt er sie und entrinnt; Götter! ruft Medea. Sie glaubt daß der Todesgott ihr erschienen sei, mit dem Kusse sie zum Opfer weihend. Wie aber der Vater und Bruder die Verfolgung des Griechen berichten, der auch gegen Medea mit entehrendem Kuß gefrevelt habe, da ist sie zur hülfreichen Rache bereit. Jason kommt das Vlies fordernd; nach Umschweifen ladet Aietes erst zum Gastmahl ein, dann wollen sie die Sache berathen. Medea kredenzt den Becher, den Jason zurückweist, bis er sie erkennt, und nun auf ihr Wohl trinken will; da ruft sie: Halt ein! du trinkst Verderben! Er schleudert den Becher weg, reißt ihr den Schleier ab, die so grausam und mild zugleich sei; zweimal sah er sie, zweimal verdankt er ihr, die ihm Tod bereiten sollte, das Leben; er faßt ihre Hand, sie fährt, seinem Blick begegnend, mit einem Weheruf zusammen, und entflieht. Sie bekennt dem Vater und Bruder wie sie von der Naturgewalt der Liebe überwältigt, doch mit ihrem Willen vom kühnen Fremdling sich abwende; die Männer sollen die Männer verjagen, erschlagen; sie will fern in der Wildniß sein. Zur Höhle des Vlieses sendet sie der Vater trotz ihres Widerstrebens, da es immer, wenn sie die Zukunft schauen wolle, vor ihr flamme wie ein blut'ger Komet. „Ein herrlich Weib mit ihren dunkeln Augen!" ruft Jason, und erwidert auf die Frage was er zu thun gedenke:

Zu thun?
Das Vlies zu holen, so mein Wort zu lösen,
Das andre aber heimzustellen jenen
Die oben walten über dir und mir.

Es folgt eine prachtvolle Scene ersten Ranges. Absyrtus, der mit Gefolge die Schwester geleitet, trifft auf die Griechen; die Kolcher werden überwältigt. Stirb oder tödte, ruft Medea mit gezücktem Speer; Jason: Genug des Spiels! Ihre Lanze zertrümmernd wirft er Schild und Speer weg und tritt wehrlos vor das Mädchen: tödte mich, wenn du kannst! Sie läßt sich auf eine Bank nieder, er übersinnt vor ihr sein Leben, des Glaubens seiner Heimat eingedenk, nach welchem eine Menschenhälfte die andere suche: Ist dein Herz schmerzlich in der Brust gespalten, so komm! — Fort! sagt Medea. Er ringt mit ihr bis sie in die Knie sinkt. Er erklärt ihr seine Liebe, und heischt das gleiche Bekenntniß von ihr. Als sie schweigt, gibt er sie frei. Möge sie wild in ihrer Wildniß bleiben. Da kommen Vater und Bruder mit Bewaffneten. Sie mögen Medea hinnehmen, aber zum Kampf um das Vlies fordert Jason sie heraus; mit einer Thräne im Mannesauge werde er daheim von Medea erzählen, die so schön, so herzlos gewesen. Als er ihr die Hand zum Lebewohl reicht und weggeht, ruft sie: Jason! Da kehrt er zurück und erklärt sie für seine Braut. Als Aietes gegen Jason das Schwert zückt, ruft sie: tödt' ihn nicht, ich lieb' ihn! Möge der Vater den Zauber lösen, Jason bei ihr herrschend in Kolchis bleiben. Der Vater wendet sich mit furchtbarem Fluch von ihr ab; wie sie ihn verlasse, soll sie von dem Buhlen verlassen werden, dem sie das Vaterland opfere. „O Jason, sprach er wahr?“ fragt Medea. Jason treibt zur That; sie soll die Höhle des Vlieses angeben; er möge das blutbefleckte lassen, versetzt sie; aber er will sein Wort lösen, den Ruhm gewinnen. Geh in deinen Tod, sagt sie, und als er dazu entschlossen ist, soll er nicht allein sterben, sie will mit ihm sein. So lehrt sie ihn das Thor der Drachenhöhle öffnen, der Schlange einen berauschenden Trank bieten, das Vlies ergreifen; wir erleben die Schauer dieser Scene auf der Bühne. Beide kommen zur Argo, aber auch Absyrtus mit Kolchern; er will Medea zurückführen, doch wie er das Vlies sieht und das Schwert ergreift, schlägt Jason ihn zu Boden und will ihn als Geisel mitnehmen; er springt ins Meer. Jason schleudert die Schuld an des Sohnes Tod den Aietes zu, zeigt ihm trium-

phirend das Vlies und fährt von dem Weherufenden von dannen.

Mit weiser Kunst läßt Grillparzer die Kolcher in wilden Rhythmen reden zum Unterschied von den wohlgemessenen Jamben im Munde der Griechen, und jene klingen dann durch Gora, die Pflegerin Medea's und beim Ausbruch der alten dämonischen Leidenschaft durch Medea selbst auch im Schlußdrama wieder, das die Erinnerungen an das Vorhergegangene wach erhält, aber es in anderer Beleuchtung erscheinen läßt und den Berichten darüber nicht den Raum zu gewähren braucht wie die frühern Stücke, sodaß die Tragödie selbst ein reicheres Leben in fortschreitender Handlung entwickeln kann. Medea kommt im Morgengrauen in die Nähe von Korinth. Sie begräbt ihr Zaubergeräth sammt dem Vlies in die Erde, sie will die Vergangenheit damit abthun und Griechin sein. Denn jahrelang hat die Heimfahrt der Argonauten gedauert, die Sage ist ihnen vorausgeeilt und hat Greuel auf Medea gehäuft, wie den Mord und die Zerstückelung des Bruders, und scheu weicht man überall dem Sieger und der Barbarin aus, ja die eigene Vaterstadt verbannt ihn als der böse Oheim, dem er das Vlies gebracht, plötzlich gestorben ist. Dem Jason selbst beginnt vor Medea zu grauen, die über das Geschehene oft in Trübsinn versinkt, von der Heimat ausgestoßen, in Hellas nicht aufgenommen. So folgt denn eine düstere Scene mit Jason, der nach dem sonnigen Jugendmorgen, den er in Korinth gelebt, nun so dunkle Manneszeit findet. Er fürchtet daß der König von Korinth Medea nicht aufnehmen werde. Sie versetzt:

> Das war es was mein Vater sagte:
> Ich dir zur Qual, du mir! Doch weich' ich nicht!
> Von allem was ich war, was ich besaß
> Es ist ein Einziges mir nur geblieben,
> Und bis zum Tode bleib' ich es: dein Weib.

Der nun um Schutz flehende Jason findet Aufnahme bei König Kreon und dessen holder Tochter Kreusa, seiner Jugendgespielin; aber das gräßliche, giftmischend vatermörderische Weib ... bei diesem Wort tritt Medea vor, zum Schrecken der beiden. Kreusa zieht die Kinder an sich heran, Medea bleibt allein; doch Kreusa kehrt theilnehmend zu ihr hin, und wie Medea ja gern thun will was man von ihr fordert, nimmt Kreusa auch sie ins Haus auf. Jason berichtet dem König wie ihm Medea unter den Wilden in

der Finsterniß wie ein Lichtstrahl erschienen, wie er in Haß und Liebe mit ihr gerungen, die Liebe wie ein Abenteuer treibend; als der Vater ihr fluchte ward sie sein; sie half ihm das Vlies erlangen, aber es blickt aus ihrem Auge ihm die Schlange entgegen der er es abgewonnen:

„Mein Leben wär' erneut, wüßt' ich sie fort,
Doch muß ich schützen was sich mir vertraut."

Vergebens sucht Medea von Kreusa ein Liebesliedchen zum Saitenspiel zu erlernen, es wird zum drohenden Schicksalsgesang, während Jason und Kreusa sich in den süßen Jugendtraum zurückversetzen, — es gemahnt daran wie in Siegfried die Liebe zu Chriemhild sich entzündet, daß er der männischen Brunhild vergißt. O könnt' er wieder Grieche mit Griechen, Mensch mit Menschen sein! Wie Kreusa das Liebeslied spielen will, zerbricht ihr Medea die Leier. Ein Herold verkündet daß Jason und Medea durch den Spruch der Amphiktyonen aus Hellas verbannt seien wegen Pelias' Tod. König Kreon nimmt Jason, der keine Schuld daran habe, in seinen Schutz, verweist Medea des Landes und erklärt ihn zu Kreusa's Gemahl. Medea hält ihm vor was sie für ihn gethan, sie habe gefrevelt, aber für ihn. Sie ist sich selber ein Schreckensbild, aber durch ihn! Sei der Bund mit ihr zerrissen, aber die Kinder will sie mitnehmen. Sie werden ihr versagt. Da schwört sie Rache. Dazu treibt Gora sie an. Schreckensbilder ziehen vor ihrer Phantasie vorüber. „Ich wollt' er liebte mich, daß ich mich tödten könnte ihm zur Qual!" — Der König spricht Jason neuen Lebensmuth ein. Noch einmal stehen die Gatten einander gegenüber. Medea erklärt daß Pelias sich selbst den Verband abgerissen und so verblutet sei, als ihn aus dem Vlies der gemordete Bruder, Jason's Vater, angeblickt, da sie es von dannen trug. Jason soll mit ihr gehen, sie will ihn nicht verlassen. Er ist elend mit ihr und ohne sie. Sie fordert die Kinder; ein Knabe soll ihr gewährt werden, aber beide wollen lieber bei Kreusa bleiben. „Sie fliehen mich! Einen Dolch für mich und sie!" ruft Medea. Furchtbarer Schmerz zerwühlt ihr Gemüth. Sie will die Söhne nicht mehr, Jason und Kreusa sollen sie nicht haben. Sie gedenkt der Althea, die den eigenen Sohn Meleager getödtet, der Deianira, die dem Gemahl das Nessushemd gesandt. Der König heißt sie abermals das Land verlassen, er fordert das Vlies von ihr. Die Kiste wird gebracht,

die man beim Aufbau eines Altars gefunden. „Medea bin ich wieder! Dank euch, Götter!“ Mit scheinbarer Ruhe verspricht sie eine Brautgabe an Kreusa. Sie nimmt den Zauberstab und Schleier wieder, sendet das verderbliche Geschmeide an Kreusa. Da erschallt Jammerschrei in der Königsburg, Flammen schlagen empor. Mit Jammer hat Medea beim Scheiden der Kinder gedacht, sie haben abermals nicht mit ihr gehen wollen. Die Mutter hat sie hinter der Scene erdolcht. Gora klagt um sie, der König um seine Tochter; Gora wirft es Jason und Kreon vor daß sie Medea dazu gebracht, das gehetzte Wild in Verzweiflungswuth getrieben. Der König sagt sich von Jason los. Auch ein Landmann verweigert ihm den Becher. Medea steht ihm noch einmal gegenüber. „Den Kindern ist besser als mir und dir. Du hast das Leben höher geachtet als es zu achten ist.“

Wär' dir mein Busen nicht auch jetzt verschlossen
Wie er dies immer war, du sähst den Schmerz,
Der endlos wallend wie ein brandend Meer
Die einzeln Trümmer meines Leids verschlingt,
Und sie, verhüllt in Greuel der Verwüstung,
Mit sich wälzt in das Unermeßliche!
Nicht traur' ich daß die Kinder nicht mehr sind,
Ich traure daß sie waren und daß wir sind.

Nach allen Freuden und Leiden sagt sie ihm Lebewohl; „was auch kommen mag, halt aus, und sei im Tragen stärker als im Handeln!“ Am Altar des Gottes zu Delphi will sie das Vlies wieder aufhängen, wo es geraubt worden, dem Gottesgericht der Priester sich überantworten.

Es ist dem Dichter gelungen das Unerhörte glaublich zu machen. Aber daß es ein so Eigenartiges, Fernes ist an das er seine Kraft gesetzt, daß sein größtes Werk geworden was doch dem unmittelbaren Verständniß des Volks so viel fremder bleibt als ein Lear, ein Othello den Engländern, das gehört auch zu der Tragik des deutschen Lebens, dem seine Kunst als das Mädchen aus der Fremde gegenübertrat, da sie die unerfreuliche Wirklichkeit nicht in ihr Ideal erhöhte, sondern erleuchtende und bildende Ideale aus der innern Anschauung und im Anschluß an die Antike gestaltete und die tiefsinnigen Betrachtungen der eigenen Erkenntniß den naiven Heroen der Vorwelt in den Mund legte.

Doch blicken wir auf Seneca zurück! Das Charakterpathos, die willensstarke willensstraffe Energie, die auf einen Zweck sich

spannt und pfeilscharf wie pfeilstarr darauf hinstrebt, das Athletische des Stils in der unausgesetzt wie mit geschwellten Muskeln ringenden Sprache hat auch J. L. Klein als das Römische in Seneca hervorgehoben; er ist neben den Uebertreibungen auch den großartig poetischen Zügen nachgegangen und gerecht geworden. So rechnet er den Act in den Troerinnen, welcher den Mutterschmerz Andromache's im Kampfe mit der List des Odysseus darstellt, zu dem theatralisch Mächtigsten im Gesammtvermächtniß des Alterthums, und vergleicht mit ihm die Scenen welche Shakespeare seiner Konstanze im König Johann gewidmet hat. So betont er die auflodernde zur That treibende Liebesleidenschaft Phädra's bei Seneca, während sie bei Euripides sich im Kampf der Liebe mit der Scham verzehrt. „Als Spanier, nicht als Römer hat Seneca solche Scenen gedichtet; ganz unzweifelhaft steht er dem Calderon und Shakespeare näher als dem Euripides. Man muß die bewältigende Macht der theatralischen Schauwirkung an dieser gladiatorischen Tragik bewundern. Schwung, Feuer, Pomp, drangvoll hinreißende Redekraft, überschwellender Wogenschlag, Hoch- und Springflut stürmischer Affecte — und Ein zündender Himmelsstrahl der diese Elemente der Seneca-Tragödie in poetische Flammen setzt, und wie jener Wundervogel aus seinem gewürzduftenden Feuergrabe ersteht die griechische Tragödie wieder in verjüngter und reicherer Herrlichkeit." In Shakespeare, in Schiller ist das geschehen.

Aber es bedurfte vieler Jahrhunderte. ehe die neue Blüte des Dramas aufbrach. Die Germanen, welche der antiken Welt in ihrem staatlichen Bestand ebenso ein Ende machten wie das Christenthum ihrer bereits unbefriedigenden Religion, traten damals erst in das epische Weltalter ein, und als sie Christen geworden hatten sie im Mittelalter und in den Tagen der kirchlichen Reformation die gottesdienstlichen Schauspiele, deren wir früher gedachten. Da ward die Zeit wieder dramatisch und dazu leuchtete der Stern des wiedererweckten Alterthums. Nach langer Herrschaft der Autorität der Kirche und ihrer Scholastik, nach langer Schulung der Völker durch die Ueberlieferung fühlten sie sich nun mündig werden, und der Geist persönlicher Selbständigkeit erwachte und schlug seine Schlachten auf allen Gebieten. Der Mensch wollte wieder die Wahrheit in der eigenen Vernunft finden, nach eigenem Ermessen handeln, seinem Gott ohne Vermittelung des Klerus sich nahen, im eigenen Glauben der Rechtfertigung

und Erlösung inne sein; er wollte mit eigenen Augen die Natur betrachten und erforschen, ihre Gesetze und Kräfte erkennen und für seine Zwecke wirken lassen. Als Amerika entdeckt und die Erde umsegelt war, da galt sie nicht mehr für den Mittelpunkt des Weltalls, da trat sie als ein Stern in den Sternenreigen ein, und schwang sich um die Sonne als ihre Führerin, und so war der Blick in das Unendliche aufgethan. Wie die Natur so ward die Geschichte aufgeschlossen, und in Griechenland und Rom fand man weltlich große freie Staaten, fand man eine nicht durch Dogmen beherrschte humane Bildung, und das Vorbild derselben leitete die europäische Menschheit in ihrem Bestreben über die Schranken der Stände und der einseitigen geistlichen, ritterlichen, bürgerlichen Cultur hinaus nun das Menschenthum als solches in allseitiger und harmonischer Entfaltung zu verwirklichen, zu freier Schönheit zu läutern. Wenn die höchsten tragischen Probleme auf der Selbstherrlichkeit des Individuums beruhen, das den Kampf mit der Autorität auf Tod und Leben wagt, wenn die Komik da am reichsten hervorbricht wo zwei Weltalter miteinander ringen, so ließ eine Zeit, die in der Faustsage ihr Symbol geschaffen, um so mehr auf eine Blüte des Dramas hoffen, als die epische wie die lyrische Dichtung ihre Pflege bereits gefunden hatten.

Man möchte zunächst an Italien denken. Hier stand die Wiege des Humanismus, hier waren die Dichter und Denker des Alterthums zuerst wieder ans Licht gezogen, hier in der Verbindung des Platonismus mit dem Evangelium gegenüber der Scholastik ein ethischer Theismus die Religion der Gebildeten geworden, innerhalb welcher die Michel Angelo und Rafael ihre Meisterwerke schufen; die Malerei ward durch sie der hellenischen Plastik ebenbürtig, Ariost und Tasso gaben dem romantischen Epos eine künstlerische Vollendung: sollte nicht da die dramatische Muse gerade in dem weltbewegenden Principienkampf ihre Stimme erheben, nicht hier unter der Führung der antiken Muster die rechte Form für die neuen Ideen, für das eigene Leben finden? Aber es fehlte zweierlei dazu, eine große sittliche That, die wie die germanische Reformation dem Volk das sittliche Ideal als das höchste zum Bewußtsein gebracht hätte, und ein dichterischer Genius, der mit originaler Vollkraft aus ureigenem Geiste dasselbe gestaltet hätte. Gerade in den Tagen der künstlerischen und wissenschaftlichen Wiedergeburt, in der Zeit der Renaissance ging in Italien die Freiheit der Städte, die der gedeihliche Boden wie

die Lebensluft für die Entwickelung der Malerei gewesen, an die kleinen Fürstenhöfe wie die nationale Selbständigkeit an die spanische oder französische Vormundschaft oder Fremdherrschaft verloren, und die jesuitische Reaction brach und überwältigte die Sehnsucht nach einer religiösen Erneuerung wie den Aufschwung des philosophischen Denkens; ein Giordano Bruno ward verbrannt, ein Campanella, ein Galilei eingekerkert, wie vordem schon Vittoria Colonna von der Inquisition überwacht oder Tasso in Gemüthsstörung hineingeängstigt. Italien verlor das selbständige Gewissen und gewöhnte sich dem selbstsüchtigen Verbrecher zu huldigen, wenn er den Erfolg für sich hatte; man zweifelte an der sittlichen Weltordnung und sah in Gewalt und List die herrschenden Lebensmächte; so blieb der Tragödie die Verflechtung von Schuld und Sühne, der Zusammenhang von Schicksal und Charakter versagt, so fehlte die läuternde Weihe, die Erhebung über Leid und Untergang. Wie das Volk blieb die Tragödie unter dem Druck der Satzung; die von anderwärts abgeleiteten Formen waren hier die Zeugen der Fremdherrschaft statt einer von innen frischgeschaffenen Kunstgestalt. Die aristoteleische Poetik, — nicht nach ihrem Geist, sondern nach ihrem misverstandenen Buchstaben — die Muster nicht von Aeschylos und Sophokles, sondern von Euripides und Seneca führten auch zur Vorliebe für antike Stoffe statt zur Darstellung der eigenen Geschichte; die individuelle Charakterzeichnung wie die Motivirung der Begebenheiten durch Sinnesart und Leidenschaft der Handelnden ward durch gehäufte Greuel und blumige Redensarten ersetzt; Wollust und Grausamkeit in ihrem schauerlichen Verein, noch gesteigert in der Blutschande mußten zur Würze dienen; der Chor ward äußerlich beibehalten, zumal er zu bombastischer Prunkrednerei und glänzender Schilderei Gelegenheit gab. Da ist es einem Manfredi nicht genug daß seine Semiramis in scheußlicher Lüsternheit ihren Sohn Ninus zum Manne begehrt, dieser ist auch schon der Gatte seiner Schwester; Semiramis schlachtet die Kinder der beiden und wird von Ninus ermordet. Wenn Shakespeare Scenen, Figuren, Motive, ja Schlagworte des Witzes oder der Leidenschaft aus dem italienischen Drama sich aneignet, so geschieht es stets so daß er sie verdaut, daß sie aus den Ideen und Situationen seiner Werke wie von selbst hervorwachsen und einem großen sittlichen Organismus eingegliedert sind. Klein, der bei seinen Analysen italienischer Werke darauf aufmerksam macht, bedient sich mit Fug des

Ausdrucks daß Shakespeare wie ein Maler wol die Farben auf seiner Palette von anderwärts hernimmt, wo er sie aber hinsetzt im Bilde das ist seine Sache, und das macht den Künstler.

Aesthetisch befriedigender und reicher entwickelte sich die Komödie in Italien, sowol die volksmäßige improvisirte, zu welcher ein Dichter nur den Plan machte, als die literarische, welche sich an das Muster der Antike, des alexandrinischen Lustspiels hielt. Dort kam es natürlich auf die satirische Beleuchtung gegenwärtiger Dinge, auf den Witz im Besondern, auf den geistvollen Schauspieler an; hier zeigte sich das Talent der Italiener, die Lust am Hohn, den die Ohnmacht einer geistreichen Bildung den Unterdrückern entgegensetzt, dabei aber auch eine Leichtfertigkeit in geschlechtlichen Beziehungen bis zu abstoßender Frivolität. Der Cardinal Bibiena ändert das Motiv der Zwillinge von Plautus dahin ab daß dieselben Bub' und Mädchen sind, und zwar beide in der Tracht des andern Geschlechts, manchmal aber auch in der ihnen gemäßen; die dadurch hervorgerufenen Verwechselungen sind mit kecker übersprudelnder Laune ausgebeutet bis zu possenhaften Eseleien und gemeinen Schweinereien. Das ward im Vatican in Gegenwart von Damen aufgeführt! Vorzüglicher sind zwei der hervorragenden Geister der Zeit, der Epiker Ariost, der Politiker Machiavelli; ersterer bewährt auch hier seine schalkhafte Grazie wie letzterer seinen scharfen Verstand. Gerade indem der erstere die verkehrten Anschläge sich selber verkehren läßt, tritt die wesenhafte Natur der Menschen, das sittliche Princip in das ursprüngliche Recht ein, und wie Horaz, ja nach Aristophanes' Art weiß er lachend die Wahrheit zu sagen und die Geisel des Spottes zu heilsamer Züchtigung zu schwingen. So meisterlich wie er den Vers, handhabt Machiavelli die Prosa; der durchdringende Kunstverstand im Entwurf des Plans, in der Führung der Handlung, die Schärfe der Charakteristik, der geflügelte Witz im Dialog das alles legt den Vergleich mit Lessing nah. Viel lockerer in der Composition, aber voll grotesker Unsittenbilder und satirischer Einfälle ist Pietro Aretino, der geniale Lump, der Schmarotzer und Schmeichler wie die Geisel der Großen, der sich durch bissige Pasquille rächte, wenn ihm sein Schweifwedeln keine Leckerbissen oder Gnadenketten eintrug, oder der durch die Furcht vor seiner giftigen Zunge erpreßte was die Huld versagen wollte. Er beweist wie ohne das feste reine Herz der glänzendste Geist doch nur in den Koth führt. Seine Dramen sind lose aneinander-

gereihte Schnurren, in welchen der Heuchler Zoten in das Gebet mischt und die Kupplerin eine Bäckersfrau mit einer Parodie des Vaterunsers zum Ehebruch beredet. Spätere Dichter wurden ehrbarer, bürgerlicher, dienten aber doch wesentlich nur der Unterhaltung.

In Deutschland zog die religiöse Reformation, die Theologie die besten Kräfte in ihren Dienst, so auch einzelne Dramatiker, die mit ihren Tendenzstücken für den neuen Glauben und die alte einfache evangelische Wahrheit fochten, während Hans Sachs sich doch nicht über den Schwank und die dialogisirte Geschichte erhob. Dann zerrüttete der Krieg den Wohlstand und das künstlerische Streben der Nation. Auch Frankreich hatte noch im Bürgerkriege sich selbst zu erringen. Aber zwei Völker, bei deren einem das protestantische wie bei dem andern das katholische Princip rasch zum Siege gekommen, die Engländer und Spanier erlangten eine Blüte der dramatischen Literatur, eine neue so volksthümliche wie künstlerische Gestaltung derselben. Hier wie dort bildet die Volksballade, in welcher das epische und lyrische Element bereits ineinanderwirken, den fruchtbaren Keim, hier wie dort ist der nationale Geist stark genug um sich nicht in überlieferte übereinkömmliche Formen schlagen zu lassen, wol aber von der antiken Literatur so viel zu lernen und anzunehmen als nothwendig und heilsam ist um die eigene Natur harmonisch zu vollenden. Auch ward hier wie dort der Bruch mit dem Mittelalter nicht so schroff vollzogen, seine Dichtung nicht so sehr vergessen und verlassen wie in Deutschland und Frankreich, sondern das neue Leben wie die neue Kunst wurden organisch aus den überlieferten heimischen Grundlagen entfaltet. In Spanien indeß errang das autokratische Königthum und der jesuitische Katholicismus die Herrschaft; es konnte geschehen weil die Nation unter der Führung ihrer Könige die Selbständigkeit den Arabern erst wieder abgerungen hatte, wobei die Kirche die Waffen segnete, da der Krieg zugleich für den christlichen Glauben gegen das Muhammedanerthum geführt ward; aber der Erfolg war daß nun der Monarch und die Kirchensatzung zu unantastbaren Heiligthümern gemacht wurden, vor welcher der prometheische Drang des Geistes sich beugte oder scheu zurücktrat, und so ward die dramatische Poesie in Spanien nicht der Ausdruck eines großen freien Volkslebens, sondern ein Ersatz für die verlorene Freiheit und die sinkende staatliche Größe, und das Höchste, das Weltgültige ward nur in einzelnen Anklängen,

nicht im Ganzen erreicht, so mannichfache hochbegabte Kräfte auch für die Bühne wirkten. Der Genius, dem die Freiheit des Handelns und Denkens verkümmert war, fand ein Gebiet seines Wirkens in der Malerei und in der Poesie; die Dichter waren Söhne ihres Volks, mancher in der Jugend Soldat und im Alter Mönch. Die Misregierung brauchte Zeit bis die Kraft der Nation ganz gebrochen war; diese freute sich die Thaten der Vorzeit im Spiegel der Poesie zu erblicken, die Kriegs- und Liebesabenteuer des Lebens auf der Bühne wiederzufinden; dem Hang zum Wunderbaren war die Entdeckung Amerikas ebenso entgegengekommen wie die Heiligengeschichten und der kirchliche Prunk. In der Atmosphäre der Zeit athmend erhob sich keiner der Dichter zum Kampf gegen sie. Dagegen stellte in England die Persönlichkeit sich auf sich selbst, auf das eigene Gewissen, ließ sich durch keine Satzung von außen beschränken, und fand in der sittlichen Weltordnung das gleiche Gesetz für die Staaten, die Fürsten wie für die einzelnen Menschen im Privatleben; und während in Spanien von den beiden größten Dichtern der eine die Naturbegabung, der andere den bewußten Kunstverstand etwas einseitig zur Erscheinung brachte, durchdrangen beide Elemente sich in Shakespeare's Genius so innig, daß er das Gesetz des Dramas der neuern Zeit offenbaren konnte um für das Weltalter des Gemüths in der psychologischen Charakterentwickelung, in der Darstellung der Leidenschaft von ihrem ersten Erwachen bis zu ihrer dämonisch verzehrenden Gewalt wie zu ihrer über das Irdische erhebenden Herrlichkeit das Größte zu leisten.

In Spanien wie in England entwickelte sich das Drama dadurch daß kunstverständige, durch die Wiedererweckung des Alterthums gebildete Dichter im Anschluß an das Volksthümliche zwischen das Gottesdienstliche und Possenreißerische des mittelalterlichen Schauspiels ein verklärtes Bild des Lebens tiefsinnig und anmuthig aufstellten. Der thatenlustige Sinn des Volks, der am Ende der Maurenkriege sogleich in Amerika ein neues Feld gefunden, der in England im Sieg über die Armada sich bewährt, verlangte nach der Darstellung der That, nach der Energie der Entwickelung auf der Bühne. Gil Vincente, Lope de Rueda, la Cueva, Cervantes führten in Spanien in dramatisirten Novellen, in heitern Schwänken, in dialogisirten Romanzen, im heroischen Pathos der Höhe zu, auf welcher Lope de Vega der tonangebende Meister ward, dem Guillem de Castro, Tirso di Molina, Alarcon

folgten, bis Calderon und Moreto den feinsten Kunstverstand und die sichere Bühnentechnik neben den erfinderischen Phantasiereichthum und die übersprudelnde Fülle der ältern Genossen stellten. Lope ist mehr Natur, Calderon mehr Kunst; jener improvisirt wo dieser berechnet; jener ist volksthümlich frisch, dieser höfisch geschmückt; dort Waldesduft und Landluft, hier die Atmosphäre des Salons und der Weihrauchgeruch der Kirchen. Das spanische Theater hat so einen Doppelgipfel, wobei indeß in vorzüglichen Werken der ältern Meister auch die sorgsame Durchbildung und in den herrlichsten Schöpfungen der jüngern auch der Hauch des unmittelbaren und genialen dichterischen Empfindens nicht vermißt wird. In England ist der eine Shakespeare der alle überragende Riese, durch Naturgewalt wie durch kritische Einsicht und sittliches Selbstbewußtsein gleich groß; die Männer der Schule wie Ben Jonson bekennen selbst daß er Aeschylos und Aristophanes in Einer Person sei; ihre regelrechten wohl überlegten Stücke stehen ihm eben soweit nach als die Vorgänger, wie der titanische Marlow, der hin- und herschwankende Greene, der künstelnde Lily. Viel Treffliches wird hier und dort gefunden, im Tamerlan und Faust Marlow's wie in Greene's Bruder Bacon und Flurschütz, in Lustspielen Ben Jonson's wie in Tragödien Massinger's; aber Shakespeare, der sich nicht scheut das Gute zu nehmen wo es sich ihm bietet, der durch die Schule des Alterthums wie des italienischen Stils hindurchgeht um die germanische Eigenart zu weltgültiger Herrlichkeit zu läutern, zeigt wie die dichterische Größe auf der menschlichen ruht, wie der Tiefblick in das Wesen der Dinge und der Weitblick in die Erscheinungswelt mit dem Aufblick zu Gott und dem ethischen Ideal die künstlerische Vollendung bedingen.

Rueda war wie Thespis ein Poet und Schauspieler, der seine Garderobe im Sack mit sich führte und das Theater auf vier mit Bretern belegten Bänken aufschlug; um die Mitte des 16. Jahrhunderts erhielten Madrid, Sevilla, Valencia stehende Bühnen, ebenso London; von hier aus zogen die englischen Schauspieler ins Land, während die Spanier von verschiedenen Orten her nach dem Mittelpunkt der Hauptstadt strebten. Man nahm den von Seitengebäuden umgebenen Hofraum hinter einem Hause oder den säulenumgebenen ringsumbauten Hof eines Palastes; auf einer Seite überhöhte man die Bühne und überdachte sie; der Hofraum bildete das Parterre, die Fenster in mehrern Stockwerken die

Logen. Bald kamen auch Coulissenkünste in Uebung, doch blieb wie in England der Phantasie das Meiste überlassen. Hier waren die Gebäude von Holz, oft auch nur die Bühne und die Galerien bedeckt, der mittlere Raum offen; doch forderte das nordische Klima bald das Dach, den geschlossenen Raum, der dann auch Vorstellungen im Winter und des Abends beliebt machte. Die Bühne war mit einem Teppich behangen, ein Bret zeigte durch seine Inschrift den wechselnden Ort der Handlung an, hellblaue oder dunkle Gardinen an der Decke verkündeten Tag oder Nacht. In der Mitte des Hintergrunds erhoben sich ein paar Stufen mit zwei Säulen, die einen Balkon trugen; zwischen ihnen ein Vorhang, der aufgezogen werden konnte, sodaß man nun in ein inneres Gemach blickte. Vom Balkon herab sprachen die Bürger einer belagerten Stadt oder unterhielt sich Julia mit Romeo. Höfische Maskenspiele führten zu reichern Decorationen; zu Shakespeare's wie zu Lope's Zeit folgte die erregte Einbildungskraft des Volks dem Fluge des Genius, und dieser konnte leicht über Zeit und Raum dahinschweben.

War das antike Drama einer plastischen Gruppe gleich im Wesentlichen die Darstellung der Katastrophe, so ist den Engländern wie den Spaniern der weltgeschichtliche Fortschritt gemeinsam daß in successiver Entwickelung das Werden und Wachsen der Charaktere selbst wie die Herleitung der Handlung aus ihrer Sinnesart und Stimmung, die Entfaltung der Persönlichkeit in und mit der Folge der Begebenheiten dargestellt wird; so sehen wir die Helden sich ihr Schicksal selbst bereiten, das kein fertiges Verhängniß, sondern ein Ergebniß ihrer Gesinnung, ihrer Thaten im Zusammenhang mit der Welt und dem Weltgesetz ist, in welchem wieder das Göttliche und seine ewige Gerechtigkeit sich offenbart. Damit geht die größere Fülle der Begebenheiten und die individuellere Zeichnung der Charaktere Hand in Hand, ein Reichthum malerischer Mannichfaltigkeit neben der plastischen Einfachheit der Hellenen; an die Stelle des Mythus, der in typischen Gestalten eine ideale Spiegelung des Lebens bietet, wird nun das Leben selbst der Stoff des Dramas, die Wirklichkeit, wie sie in bedeutenden geschichtlichen Ereignissen oder in anziehenden Begebenheiten des Privatlebens sich darstellt, wird nun in ihrer Eigenart aufgenommen und in ihr Ideal erhöht, indem ihr innerster Daseinsgrund enthüllt, im Thatsächlichen das Nothwendige und allgemein Wesentliche ausgesprochen wird. Und so tritt auch

auf der Bühne an die Stelle des heroischen gottesdienstlichen Gepräges bei den Athenern nun die Lebenswirklichkeit mit ihrem Realismus; Maske, Kothurn, Feiergewand werden abgelegt; der Schauspieler erscheint in einem Costüm das der Zeit und Sitte der dargestellten Persönlichkeit angepaßt ist, und im Mienenspiel, in wechselvoller Declamation hat er bald den erschütternden Ausbruch der Leidenschaft, bald das leise Flüstern der sich selbst berathenden Gedanken naturtreu auszudrücken, und so sich der viel bildnißartigern, viel mannichfaltigern Zeichnung des Dichters anzuschließen.

Es war Vorzug und Schranke zugleich daß die Griechen ihre Stoffe zur Tragödie der Heroensage entnahmen; so kamen sie dazu dieselben immer tiefer zu erfassen und gründlicher durchzubilden, so wurden sie bei einem Hauptgedanken festgehalten und nicht auf Nebenwege verlockt, aber sie standen auch dem wirklichen Leben auf ferner Höhe gegenüber, und nur wenige Dichter verstanden dem was dasselbe gerade bewegte auch im Drama gerecht zu werden; schon Euripides gerieth in Widerspruch mit den Mythen, seine Subjectivität ging nicht mehr in den Ideen auf, welche in diesen veranschaulicht waren, und doch hat er den Schritt aus der Sage in die Geschichte nicht gethan. Das blieb den Neueren vorbehalten, die damit ein viel weiteres Gebiet vor Augen haben, denen Chroniken und Novellen die Stoffe liefern, die in das volle Menschenleben selbst hineingreifen. Ein gewöhnliches Thema für die Griechen ist die Wiederherstellung der gestörten Ordnung: eine Missethat ist geschehen, Rache und Sühne werden uns vorgeführt. Das neuere Drama aber läßt uns auch die Störung selber miterleben, wir sehen den Menschen der seinen Eigenwillen durchsetzt, dadurch die objectiven Mächte gegen seine Subjectivität in die Schranken ruft, seine Verschuldung, sein Kampf, seine Sühne in der Wiederherstellung der Ordnung wird successiv entfaltet, und so wird die That wie das Schicksal aus dem Innern, aus dem Willen des Helden abgeleitet, so entwickelt sich der Charakter vor unsern Augen, motivirte Wandlungen treten ein, Zweifel erwachen, Seelenconflicte werden durchlebt, und im Weltalter des Gemüths, des Geistes sprechen die Handelnden die Stimmungen und Gedanken selber dichterisch aus, welche der Chor im antiken Drama vortrug.

In England wie in Spanien erscheinen Tragödie, Komödie, Versöhnungsdrama nebeneinander, aber die Scheidung zwischen

Ernst und Scherz besteht nicht mehr wie im Alterthum, vielmehr liebt man es jetzt beide ineinander zu verweben, belustigende Scenen, eine lustige Person auch im Trauerspiel auftreten zu lassen und das Gemüth von der Schwere des stofflich Erschütternden zu entlasten. Lope de Vega sagt zwar daß die Mischung des Tragischen und Komischen ein Minotaurus sei, aber doch ergötze diese Mannichfaltigkeit gar sehr, und die Natur, die eben dadurch schön sei, gebe uns ein gutes Beispiel. Das heißt doch wol, und die Praxis der Meister bestätigt es: sie wollen nicht den bloßen Wechsel, kein unerquickliches Durcheinander von Leid und Spaß, von Lachen und Weinen, sondern die schöne Mannichfaltigkeit, die sich daraus ergibt daß eine und dieselbe Sache nach ihrer ernsten wie nach ihrer heitern Seite hin betrachtet wird, jene Doppelwirklichkeit des Lebens, wo die Niederlage des einen der Sieg des andern, keine Rose ohne Dornen und kein Dorn ohne Rosen ist. Die Spanier lieben im ernsten Drama das sich in den höhern Sphären bewegt, eine Parodie der bedeutsamen Scenen durch Figuren der niedern Gesellschaft, der Bedienten und Zofen, wie Shakespeare in seinen Falstaffiaden den Politikern, die den Staat von England als ihre Beute theilen wollen, den Straßenraub der muntern Gesellen entgegenstellt; — beide male ist es der Prinz Heinrich der hier wie dort die Sache des Rechts zum Siege bringt und das Unrecht dort in der Schlacht, hier in der Schenke bestraft. Dazu gehen indeß die Spanier nicht fort daß wie in England der tragische Held selber auch ein Scherzwort spricht, daß das Rührende selbst so dargestellt wird wie es auch ein Lächeln zu erregen vermag. Wie Shakespeare den Narren der Volkskomödie in manchen Stücken beibehielt, aber veredelte, einen Weisen aus ihm machte welcher absichtlich die Schellenkappe aufsetzt um das auch zu scheinen was die meisten Menschen sind ohne es zu wollen; — aber der Narr erkauft damit das Recht allen ungeschminkt die Wahrheit zu sagen und seinen Spaß mit ihnen zu machen; — so hat Lope seinen Gracioso geschaffen, in welchem der Tölpel und Einfaltspinsel der ältern Stücke wie der possenreißende Hanswurst aufgegangen sind; so vermeidet der Dichter mit seiner lustigen Person jede Eintönigkeit, denn bald lacht man auf ihre Kosten, bald bringt sie durch ihren Witz die Lacher auf ihre Seite; sie kann der schlaue Diener sein der die Intrigue spinnt, der dumme Bauer oder das amerikanische Naturkind, das nicht begreift wie der stumme Brief dem Empfänger verrathen

kann daß es zwölf, nicht acht Orangen überbringen sollte, also vier genascht hat. Und Lope weiß wie Shakespeare echten Humor zu üben, in der Tölpelei auch die gutmüthige Ehrlichkeit, in der Schalkheit auch die Herzlichkeit mitklingen zu lassen, der dickbäuchige Schwätzer hält plötzlich die Folter aus, wenn es das Wohl des Vaterlandes gilt, und tröstet sich mit einem Spaß in seinen Schmerzen, der Einfältige behauptet die Wahrheit der Natur gegenüber verschrobener Convenienz oder überspannter Leidenschaft.

Das Volk wollte auf der Bühne möglichst viel sehen; es verlangte einen bunten Wechsel von Scenen, eine Fülle von Begebenheiten, und es hatte starke Nerven, die aufgeregt sein wollten, die das Gräßliche zur Erschütterung, das Rohe und Zotenhafte zur Ergötzung ertrugen. Die Dichter stellten dem nun keine Nachahmung der Antike entgegen, sie wußten vielmehr das Volksthümliche zu läutern, und statt ihn in eine fremde Schablone hineinzupressen ließen sie den Stoff seine Form sich selber anorganisiren. So wirkte Shakespeare, den man früher als das wilde Genie ansah, durchaus ermäßigend und idealisirend unter seinen Genossen, während Lope in seinem Gedicht über die Kunst Komödien zu schreiben selber erwähnt daß er die Kunstregeln nach dem Muster der Alten kenne, aber wenn er ein Stück schreiben wolle, so verschließe er den Aristoteles mit sechs Schlüsseln, werfe den Terenz und Plautus aus seiner Studierstube und schreibe wie die welche den Beifall des Volks erlangen. Er wählte wie Shakespeare Stoff und Form nach dem Volksgeschmack, aber er ließ sich nicht zu einer wüsten Abenteuerlichkeit verführen, sondern brachte Klarheit und Ordnung in die Fülle. Er sagt selber daß die Gegenstände der Darstellung sich nicht in die Einheiten von Zeit und Ort einschnüren lassen, aber er achte wol auf die Einheit der Handlung; die solle man nicht durch Episoden unterbrechen welche mit der Hauptperson in keiner Beziehung stehen; man dürfe der Handlung kein Glied nehmen können ohne den Zusammenhang des Ganzen zu zerstören. Mannichfache Begebenheiten folgen nacheinander, aber sie ergeben sich auseinander; sie entfalten die Charaktere, und diese entwickeln sich durch ihr Thun und Leiden; oder ein und derselbe Gedanke offenbart sich in verschiedenen Lebenskreisen, und alle Personen und Ereignisse sind von derselben dichterischen Anschauung durchdrungen. Eine Doppelhandlung zum Ausdruck derselben Idee kannte das religiöse

Schauspiel durch die beliebten Parallelen des Alten und Neuen Testaments. Die Engländer folgten dieser Sitte mehr als die Spanier im weltlichen Drama; ich habe bereits in der Theorie desselben Shakespeare's eigenthümliche Kunstform erörtert, wie er einen und denselben Grundgedanken des menschlichen Lebens zur Seele und Schicksalsmacht des Werkes erfaßt, ihn durch mehrere Handlungen zur Erscheinung bringt, diese Handlungen aber nicht nebeneinander herlaufen läßt, sondern ineinander verflicht, einander bedingen und zu gemeinsamem Ziele gelangen läßt.

Die Spanier wie die Engländer wollten die Geschichte ihres Volks auf der Bühne sehen, und auch hier ringen Lope und Shakespeare um den Kranz, auch hier ist Lope bewundernswerth durch den erstaunlichen Umfang seiner Thätigkeit, indem er vom Ursprung seines Volks bis zur Gegenwart die hervorragenden Ereignisse seines Vaterlands dramatisirt und durch eine Fülle von meisterhaften Zügen, die in Hunderten von Stücken zerstreut sind, das ersetzt was dieselben an gründlicher Durchbildung, tiefer Auffassung und ebenmäßiger Vollendung vermissen lassen, während Shakespeare in wenigen, aber vorzüglichen Werken in seiner Jugend die aufstrebende Macht und Größe Englands, in seinem Alter Kämpfe und Untergang der römischen Republik zu lebendiger Anschauung bringt. Stets ist es eine historische Idee, die Schwäche des Herrschers welche die Verwirrung hervorruft, die tyrannische gewaltthätige Selbstsucht, die sich am Ende selbst zerstört, die staatskluge Usurpation, die doch des Throns nicht froh wird, weil sie ihre Helfer beargwöhnt und von denselben abhängig gemacht werden soll, und endlich das durch persönliche Tüchtigkeit wie durch Geburtsrecht gleichmäßig berufene echte Königthum in seiner Heldenhaftigkeit, was zum Centrum eines Dramas dient; die Charaktere mit ihrer Eigenart, mit ihren Planen und Leidenschaften stehen im Vordergrund, die Begebenheiten werden als ihre Thaten und zugleich nach ihrem ethischen Werth und Gehalt dargestellt, der Ausgang erscheint wie ein Gottesurtheil, die Weltgeschichte als ein Weltgericht. Lope ist mannichfacher in seiner Behandlungsweise; puppenspielmäßige holzschnittartige Stücke stehen neben fein angelegten, die spanische Romanzenpoesie klingt vielfältig nach; er weiß den Ton der Zeit zu treffen, den Mauren wie den Indianern im neuentdeckten Amerika gerecht zu werden, neben der religiösen Begeisterung auch die Wundersucht, neben der Tapferkeit und Ritterlichkeit die Goldgier und Sinnenlust der

Spanier um Columbus bemerklich zu machen und diesen in seiner geistigen Ueberlegenheit mit der schöpferischen Phantasie, dem wissenschaftlichen Verstande und dem milden Hochsinne des großen Mannes darzustellen. Einmal trat Lope auch mit unserm Schiller in die Schranken: er brachte den falschen Demetrius schon bei dessen Lebzeiten auf das Theater. Er sah in ihm den echten Thronerben; Scenen am Hof Iwan's des Grausamen und dann die Abenteuer des geflüchteten Prinzen als Mönch, als Schnitter, als Diener des Piasten in Polen geben in drastischen Bildern einen wirksamen Contrast, und der dritte Act zeigt uns den Sieger und seine Milde im Sieg; sein Recht, seine energische Persönlichkeit wirken mit der göttlichen Fügung zusammen um alle bösen Anschläge zu überwinden und das Verdienst zu krönen. Die neuere Zeit kannte auch den Sturz des Fürsten, der mit Hülfe der Fremden den Thron errungen und diese nun nicht los werden konnte, und Schiller ließ ihn sieghaft voranschreiten so lang er an sein Recht glaubte; auf der Höhe des Erfolgs, vor dem Einzug in Moskau erfährt er daß er untergeschoben sei, beschließt aber dennoch sich zu behaupten, wird jedoch mistrauisch, sucht sich bald durch harte Strenge, bald durch übertreibenden Liberalismus zu halten und zu sichern, und bereitet dadurch selbst seinen Sturz. Die bunten Abenteuer bei Lope und die leichte Behandlung derselben bilden einen Contrast zu dem breiten historischen Stil, mit welchem Schiller sein Werk durch die glänzende vielbewegte Schilderung des polnischen Reichstags eröffnet, wo er wie bei der Tagsatzung im Tell seine große Kunst in der Bewältigung der Massen und in der Verwandlung von Brauch und Sitte in fortschreitende Handlung bekundet.

Den Stoff überhaupt wissen Engländer wie Spanier aus dem Leben zu nehmen oder so zu gestalten daß er sofort volksverständlich ist; sie eignen ihn der Empfindung ihres Herzens an; er soll das Gewissen der Zuschauer nicht beleidigen; sondern befriedigen; wir sollen mit der Hauptperson sympathisiren, dann ergreift uns auch ihr Glück oder ihr Leid. So bleibt denn die Liebe der Dichtung Stern, der sie seit den Tagen der Minnesänger geworden; sie wird der Stoff der Komödien nach ihrer sinnlichen Seite wie als Spiel der Einbildungskraft, im Conflict mit den Verhältnissen wie nach dem Wankelmuth der Herzen, die das Abenteuer und den Wechsel im Drang der Jugend suchen, so bei den Spaniern wie bei den Engländern, aber bei jenen doch weniger

als bei Shakespeare als eine das ganze Leben bestimmende Gemüthsgewalt und opferselige Leidenschaft, sondern nach einer Stelle bei Lope selbst:

Ein Poet der's wohl verstand
Sprach: Die Liebenden sind alle
Tänzer auf dem Maskenballe,
Wo die Zeit der Musikant.
Weil Vernunft nicht führt den Reigen,
Heißt es: Aendrung immerfort!
Aendrung bleibt das Losungswort,
Bis der Zeit Musik muß schweigen.

Dem Gemüthsleben der Germanen war die Annäherung zweier jungen Herzen bis zur Erklärung und Vereinigung theuer und werth; so zogen sie die Dichter gern in das Drama auch da herein wo die ernsten großen Fragen der Geschichte durchgekämpft werden; das Holdeste erquicklich Anmuthigste tritt mit dem Finstergewaltigen in wirksamen Contrast. Faust findet sein Gegenbild in Gretchen; Egmont und Klärchen, Hamlet und Ophelia, der Magus Cyprianus und Justina, Cid und Chimene sind für immer verbunden, die Liebe zu Beatrice eint die feindlichen Brüder, Mortimer's Erglühen für Maria Stuart wird ein Hebel der Action, wie das Gefühl für Lionel die Peripetie der Jungfrau von Orleans bildet. Es fällt mir nicht ein die Lady Macbeth ins Sentimentale herabstimmen zu wollen, aber daß sie aus gleichem Heldenmetall wie der Gemahl in innigster Liebe mit ihm verbunden ist, ihn groß und glücklich vor allen sehen will und nachtwandlerisch zu Grunde geht als sie ihn innerlich veröden sieht, daß die Liebe zu ihm ihr das Motiv zum Verbrechen war das hat doch Shakespeare deutlich genug hervorgehoben. Und im Wallenstein gewinnen wir durch Max und Thekla den nothwendigen Contrast vom Idealismus des Herzens mit dem Realismus des kriegerisch-politischen Lebens.

Wie Shakespeare und Goethe so zeichnet auch Lope mit Vorliebe Frauengestalten in denen sein Dichtergemüth selbst sich ausspricht. Stille Innigkeit und Sinnigkeit wie Glut und Leidenschaft und heldische That wissen diese Dichter in Frauen zu schildern, die den Geliebten hold beglücken oder lieber das Leben opfern als die Ehre preisgeben. Bei den Spaniern legen die Frauen gern Männerkleider an um dem Geliebten oder Gatten zu folgen, sei es um auch im Kampf ums Dasein oder im Unglück ihm nahe

zu bleiben, sei es um seine neuen Neigungsabenteuer zu durchkreuzen, zu hintertreiben oder durch hingebende Treue ihn zu überwinden. Tirso di Molina hat im Gil mit den grünen Hosen dies aufs keckste in Verwickelungen und Verwechselungen durchgeführt.

Wir erinnern uns wie in der Volksballade die Spanier mit der Darstellung einer episch anschaulichen Situation beginnen und daraus sich die Lyrik der Empfindung und die Handlung sich entwickeln lassen; die Engländer aber gern mit einer Stimmung des Gemüths anheben und aus ihr das Begebenheitliche folgen, oft nur ahnen lassen. Dieser Unterschied des Innern und Aeußern in der Natur der Süd- und Nordländer bedingt daß im Drama die Spanier durch die Poesie der Situation, die Engländer durch die Poesie der Charaktere, des Gemüths sich auszeichnen, daß Lope und Calderon dort, Shakespeare hier ihre Erfindungskraft bewähren. Shakespeare läßt sich den Stoff von einer Chronik oder einer Novelle bieten, seine schöpferische Phantasie bewährt sich darin wie er nun die Charaktere dafür bildet, wie gründlich, tief und reich er sie zeichnet, um aus ihrer Eigenart nun die Begebenheit als dadurch bedingt, ja nothwendig hervorgehen zu lassen und diese so zur Handlung, zur geschickbestimmenden That zu machen, wobei dann der weise Dichter mit sittlichem Bewußtsein auch am Stoffe die erforderlichen Aenderungen vornimmt. Bei den Spaniern bleibt die Handlung die Hauptsache; sie bewegt sich rasch und entschieden vor dem Zuschauer, von ihr aus erhalten die betheiligten Personen ihre Farbe; die Charaktere tragen individuelle Züge, werden aber nicht so tief angelegt, nicht so allseitig ausgeführt wie im germanischen Drama. Die Spanier, Lope voran und Calderon hier ihm ebenbürtig wissen uns sogleich beim Aufgang des Vorhangs in anziehende Verhältnisse zu versetzen, eine spannend interessante oder erquickliche Lage der Menschen und Dinge vorzuführen, und in gesteigerter Weise solche Scenen im Fortgang zu bilden; die Engländer schaffen eine Fülle eigenartiger Charaktere und zeigen ihre Stärke in der psychologischen Entwickelung derselben; statt der Verwickelungen des Zufalls sehen wir die Laune, die Willkür, die Intrigue der Menschen die Lebensfäden verwirren und entwirren; der innere Conflict, Kampf und Versöhnung im Gemüth, stehen der Darstellung der Ereignisse voran, in deren bunter Mannichfaltigkeit und überraschender Verkettung die Spanier glänzen. Was die Führung der Handlung

betrifft, so sagt Lope selber: Man schürze den Knoten von Anfang an bis sich das Stück dem Ende nähert; die Lösung darf aber nicht eintreten bevor die letzte Scene kommt, denn wenn das Publikum das Ende vorausweiß, so kehrt es das Gesicht der Thür und dem Schauspieler den Rücken zu. Es ist hier richtig erkannt daß das Drama aus der Gegenwart in die Zukunft strebt, somit der Dichter das Endziel von Anfang an im Auge haben, das Publikum darauf spannen und das Ganze consequent entwickeln muß. Bei Lope sind nun die Expositionen, die ersten Acte gewöhnlich meisterhaft, das Beste der Stücke; bei seinem raschen Arbeiten läßt er leicht im Fortgang etwas nach, und rafft sich dann vor dem Schluß zu einer glücklichen Wendung auf, die den erwarteten Ausgang zu vereiteln scheint, aber doch in überraschender Weise herbeiführt. Auch Calderon verfährt gern so, Shakespeare hat sich weniger darum bemüht, ihm kommt es mehr auf die poetische Gerechtigkeit und die psychologische Wahrheit in der Handlung und in den Charakteren an, während bei den Spaniern gegen Ende des Stücks oft unerwartete Gesinnungswechsel eintreten, die Schack aus der Art der Spanier erklärt, welche in ihrem Wollen und Streben stets von bestimmter Entschiedenheit sind, heftig in ihrer Leidenschaft, aber sobald das Ziel unerreichbar scheint, auch bereit sich dem kalten Gebot des Verstandes, des Herkommens, oder der Lage der Dinge zu fügen. So wird ein erwarteter tragischer Ausgang oft vermieden und der Conflict ausgeglichen. Befriedigender für uns ist, wenn jener eintritt, sobald nicht das Werk auch schon von Anfang an sich als Versöhnungsdrama zu erkennen gibt. Den heitern Ausgang lieben die Spanier, ich glaube auch darum weil die Unterwerfung des Geistes unter die Satzung bei einem solchen leichter erträglich wird. Sie haben auch die mittelalterlichen Gattungen des Dramas beibehalten, selbst die Zwischenspiele hat Cervantes, dessen Dramen außerdem seinem Roman und seinen Novellen weit nachstehen, zu künstlerischer Vollendung in einigen köstlichen Schwänken gebracht. Dasselbe geschah mit dem geistlichen Schauspiel, das durch Calderon seinen glanzvollen Abschluß fand. Das weltliche Drama entwickelte sich daneben, aber während jenes tiefsinnig und erbaulich, jedoch mit wenig individualisirten Gestalten oder mit allegorischen Figuren sich bewegt, dient dieses vornehmlich der Unterhaltung: es will weniger erschüttern und erheben und in der Verkettung von Schuld und Sühne auch im Furchtbaren doch die

allwaltende Gerechtigkeit erkennen lassen, wie Shakespeare, als auf anmuthige Weise ergötzen, sodaß die Spanier im Lustspiel, die Engländer im Trauerspiel den Preis verdienen. Bei diesen hat die Tragödie den vollen Ernst des Lebens in sich aufgenommen, und wirkt in freier aber wahrhafter Weise religiös, wenn sie durch die Offenbarung der sittlichen Weltordnung im Geschick der Menschen wie der Völker das göttliche Walten in der Geschichte, die göttliche Gerechtigkeit und Gnade auch im Los der Individuen veranschaulicht. Selbstverständlich fehlen unterhaltende Stücke so wenig auf der englischen Bühne wie einzelne großartige und weihevolle Tragödien auf der spanischen.

Werfen wir einen Blick auf das geistliche Schauspiel der Spanier, so finden wir neben den biblischen Stoffen und den Legenden der Heiligen auch manches frei Erfundene von ergreifender Art. So der Teufel als Prediger von Luis Belmonte. Dem Schwarzen ist es gelungen so viel Erbitterung gegen die Franciscaner in Lucca zu erregen daß sie in Gefahr kommen zu verhungern. Wie der darüber frohlockt erscheint ihm das Christkind und gebeut ihm selber die Mönchskutte anzulegen, zu predigen, Almosen zu sammeln und bauen zu helfen bis ein zweites Kloster fertig sei. Da tritt nun der Bruder Widerwillen bei den Franciscanern ein, schilt ihren lässigen Kleinmuth, geht mit Heftigkeit an das Werk um es bald los zu werden und fördert es gerade dadurch; er predigt mit Eifer, er schleppt ungeheure Balken herbei, er bettelt zugleich an verschiedenen Orten; die Mönche wissen nicht was sie aus dem seltsamen Gesellen machen sollen, der gelegentlich in dunkeln Worten seinen Groll ausläßt gegen das was er so erfolgreich thut und seine Lust daran hat hier einen faulen, dort einen leckerhaften Pfaffen zu täuschen und zu foppen, bis er endlich wieder in die Hölle erlöst wird. Der heitere Realismus dieser symbolischen Darstellung wie das Böse in der Weltgeschichte dem Guten dienen muß zeigt von gesundem Humor, der später hinter der Feierlichkeit der Fronleichnamspiele zurücktritt. Denn gerade in solchen, den Autos sacramentales, zur Verherrlichung von Brot und Wein als Christi welterlösendem Fleisch und Blut, hat die spanische Poesie einen Stoff gefunden der auf immer neue Weise ausgeführt werden sollte; er zog namentlich die Moralitäten des Mittelalters heran. Wenn Calderon Tugenden und Laster, Geisteseigenschaften und Naturerscheinungen personificirt, so macht er das Allegorische durch die theatralische Ausstattung, durch

Selbstschilderung und Handlung anschaulich und lebendig, er setzt es in Einklang mit den typisch gezeichneten Charakteren; in seiner blühenden Sprache werden alle Dinge der Welt zu Bildern und Gleichnissen des Göttlichen, Geistigen, das Licht des Himmels wie die Blüte des Baums und der Gesang der Vögel verkündet das Geheimniß der ewigen Liebe; in Harmonie damit ist die ganze Handlung symbolisch, sie gipfelt in der Verehrung des Sakraments, des sinnlichen Zeichens für das Uebersinnliche. Da ruft der Meister im Sternenmantel das große Welttheater hervor, und theilt einer Reihe von Geschöpfen die Rolle des Königs, des Bauern, des Reichen, des Armen, des Weisen, der Schönheit zu; sie legen die entsprechende Tracht an, sie reden und handeln demgemäß; dann erscheint der Meister wieder auf der obern Bühne, vor ihm ein Tisch mit Brot und Wein; der Weise und der Arme werden alsbald die Genossen seines Mahls, während der Reiche Höllenpein erleidet, der König und die Schönheit zur Seligkeit geläutert werden. Ein anderes Auto voll Poesie heißt Gift und Gegengift. Die menschliche Natur als Königstochter wird von Verstand und Unschuld geleitet; die Jahreszeiten huldigen ihr, Lucifer kommt als fremder Fürst um sie zu gewinnen, da das seiner Schmeichelrede nicht gelingt, will er durch Magie ihre Gunst erlangen; er ruft den Tod. Die Jahreszeiten kommen mit ihren Gaben, der eisgraue Winter mit einem Becher Wasser, der Frühling mit Blumen, der Sommer mit dem Aehrenkranz, der Herbst mit Früchten. Lucifer wagt das bezaubernde Gift nicht in das Wasser zu werfen, weil darin ein Sakrament verborgen ist, nicht in die Blume zu legen, weil sie das Abbild der reinen Jungfrau ist, nicht in die Aehren, weil sie ein großes Mysterium enthalten, aber in eine vom Wurm angenagte Baumfrucht schlüpft die vergiftende Schlange und die Königstochter sinkt todt nieder als sie, vergebens von der Unschuld gewarnt, in den Apfel gebissen hat. Sie erwacht, die früher so lachende Welt ist in Oede und Graus verwandelt; aber ein Pilger schreitet hervor und weist den buhlerischen Lucifer zurück; sie beichtet ihm, er badet sie im Wasser rein; ein Baumstamm öffnet sich, der Tod steht unter seiner Rinde, aber aus seinem Wipfel wächst das Kreuz empor und Kelch und Hostie, das Gegengift, wie eine Krone. — Einige Autos knüpfen an griechische Mythen an: Orpheus, das bekannte Symbol von Christus, steigt in die Unterwelt um den Tod zu überwinden und seine Eurydike, die Menschheit, zu erlösen; die

Kirche ist das Schiff, auf welchem er sie zurückführt, auf dem Mast steht das Kreuz mit dem Sakrament des Altars. Oder die Menschenseele ist die von Amor, der Liebe Gottes, beglückte Psyche; Judenthum, Heidenthum, Ketzerei sind die neidischen Schwestern, die sie verlocken gegen das Gebot Gottes das Himmlische mit Augen schauen zu wollen statt gläubig ihm zu vertrauen. So verliert sie das Heil. Aber wie sie betend ihre Schuld bekennt, kehrt der Gott der Liebe mit Kelch und Hostie versöhnend zu ihr wieder. — Andere Autos schließen an Alttestamentliches sich an, wie die eherne Schlange, oder Belsazar. Dieser will aus den jüdischen Tempelgefäßen zechen, da credenzt ihm der Tod den Becher, und die feurige Schrift erscheint an der Wand; seiner Gemahlin aber, der Götzendienerei, läßt der Prophet Daniel Kelch und Hostie erscheinen, und sie sinkt anbetend in die Knie.

Das Leben ein Traum heißt ein anderes Auto, und klingt mannichfach an das gleichnamige Schauspiel an. Die vier Elemente streiten um die Herrschaft, aber der Schöpfer heißt sie seinem Ebenbild dienen, dem Menschen, so lang der selbst seinem Gesetz gehorsam sei. Der Fürst der Finsterniß grollt darüber daß dem Menschen die Herrschaft beschieden sei; und ein Schatten, die Sünde, schleicht heran. Eine Felsenhöhle thut sich auf, die Gnade erweckt den dort schlummernden Menschen, er ist in Felle gekleidet, die Elemente kommen ihn zu schmücken. Der Satan in Gestalt einer Gärtnerin bietet ihm einen Apfel dar, er schleudert den warnenden Verstand von sich und ißt; der Schatten der Schuld löscht das Licht der Gnade aus, die Rosen werden blutige Dornen; unter Gewittersturm versinkt der Mensch vor Schmerz in Besinnungslosigkeit. Gefesselt, von neuem in Thierfelle gehüllt klagt er beim Erwachen daß alle Herrlichkeit nur ein Traum gewesen. Aber träumt er nicht auch jetzt und kann er nicht zu besserm Leben erweckt werden? Der Verstand kehrt wieder, der Wille heißt ihn das verlorene Heil suchen. Die Weisheit kommt als Pilger zu ihm, er bittet um Befreiung, damit er eine schönere Heimat suche. Da legt der Pilger sich die Fesseln des Menschen an; der Teufel und die Sünde wollen ihn ans Kreuz schlagen, sinken aber ohnmächtig vor ihm nieder, der Tod wird besiegt, die Erde verheißt dem Menschen in Aehre und Rebe die Bürgschaft der Gnade. O wenn auch dies ein Traum ist, so will ich nie erwachen! ruft der Mensch; die Allmacht schließt mit den Worten: Du träumst so lange du lebst; aber wahre das hohe Gut das dir

verliehen ward, sonst wirst du vom Todesschlaf erwachend dich in engem Kerker wiederfinden.

Die ethische Wahrheit des Christenthums vermischt sich den Spaniern im restaurirten Katholicismus mit seiner Veräußerlichung und Erstarrung im Dogma und Cultus; in der Geistlichkeit, in der Satzung, im Schaugepräng der Ceremonien erscheint die Religion als eine objective Macht, als eine Autorität, der das Subject sich zu unterwerfen hat; der Germane sieht dagegen im Kampf des selbständigen Geistes gegen die Autorität das Dramatische, das Hochtragische, er will die Wahrheit selber finden, sich selber das Gesetz der Freiheit geben. Statt der Versöhnung im Innern, statt der Hingabe des Willens an Gott, wodurch die Selbstsucht erstirbt und Christus im Gemüth aufersteht, tritt bei den Spaniern die Feier des Meßopfers in den Vordergrund, und wird die Einigung der göttlichen und menschlichen Natur in einem Ding, in der Hostie, angeschaut und angebetet, ja die Holzfigur des Kreuzes tritt an die Stelle des lebendigen Heilandes. Wir sehen das auf eine erschreckende Art in einem technisch meisterhaften Werk, in Calderon's Andacht zum Kreuz. Hier wird die Religion von der Sittlichkeit gelöst zum abergläubischen Fetischdienst, hier wird die entsetzliche Lehre veranschaulicht daß der Mensch die ärgsten Sünden begehen kann, wenn er nur an den kirchlich geheiligten Aeußerlichkeiten hängt. Seine Andacht zum Kreuz hindert den Eusebio nicht daran ein Mörder, Räuber, Jungfrauenschänder zu sein; aber er steckt Kreuze auf die Gräber der Erschlagenen und ein kreuzförmiger Balken rettet ihn aus dem Schiffbruch. Er liebt ein Mädchen, die ihm unbekannte Schwester, die sich ihm aber versagt und ins Kloster geht, weil er ihr den Bruder im Duell getödtet hat. Der Räuber dringt ins Kloster ein: „Was willst du, erträumter Wahn meines Herzens?“ fragt Julia; wenn sie sich weigere seiner Lust zu fröhnen, erwidert er, so werde er im Kloster ausrufen daß er längst ihr Buhle sei. Sie will ihm nachgeben, doch wie er sie stürmisch umfaßt gewahrt er ein Kreuz auf ihrer Brust und entflieht. Aber nun stürzt sie ihm nach; hat sie doch in die Sünde gewilligt, warum soll sie die Lust der Sünde entbehren? Sie steigt die Leiter hinab um dem Geliebten zu folgen; sie findet ihn nicht; die Leiter ist dann nicht mehr da; so versagt ihr der Himmel die Rückkehr, darum will sie leben daß selbst die Hölle erschaudern soll. Auch Eusebio beschließt keineswegs sich zu bessern, er will nur fortan vor jedem

Kreuz niederknien. Auch er hat eins auf der Brust; seine Mutter, vom Vater verstoßen, hat ihn und das Mädchen unter einem Kreuz geboren, sie tragen es als Muttermal an sich; das Mädchen hat sie mit sich heim genommen, den Knaben liegen lassen. Wie ein Raubthier schweift Julia im Gebirg herum, Greuel auf Greuel häufend. Nun werden die Bauern gegen die Räuber aufgeboten, Eusebio's Vater führt sie an; Eusebio liegt bald verwundet unter dem Kreuz wo er geboren ward; er habe es stets verehrt, möge es ihn nun nicht ohne Beichte sterben lassen, möge der Einsiedler Alberto kommen, den er geschont, weil er ein Buch über das heilige Marterholz Jesu geschrieben. Der Vater erkennt den Sohn, aber dessen Herz hat zu schlagen aufgehört. Der Einsiedler erscheint, gräbt die Leiche aus, der Todte richtet sich auf: „Meine Sünden sind mehr wie Sonnenstäubchen, aber die Andacht zum Kreuz hat mich vor Gottes Thron gerettet.“ Er empfängt die Absolution; wozu war sie dem Geretteten noch nöthig? Julia hat indeß die Räuber aufs neue zum Angriff gesammelt; da erfährt sie daß der Verstorbene ihr Bruder war; da das Kreuz sie vor Blutschande bewahrt hat, will sie als Büßerin leben, aber der Vater will sie erstechen; da erfaßt sie das Kreuz und fleht es um Beistand an, und es fliegt mit ihr in die Höhe. Großes Wunder! ruft das Volk zum Schluß. Daß das Böse im Gewissen gerichtet und im Herzen überwunden werden soll, daß die Religion in der Einigung des menschlichen Willens mit dem göttlichen, im freudigen Rechtthun, in der Liebe zu Gott und den Menschen besteht, dieser Kern des Christenthums ist um der Schale willen hintangesetzt, statt des Glaubens, der die Frucht guter Werke bringt, gilt die äußerlichste Werkgerechtigkeit, der geistlose Aberglaube, der üppige Verbrechen ausbrütet. Wie anders bei Shakespeare, dem Dichter des Gewissens, dem Priester der sittlichen Weltordnung gleich dem Hellenen Aeschylos und den hebräischen Propheten! Da kniet der König im Hamlet betend nieder, aber er weiß daß Worte ohne Gesinnung nicht zum Himmel dringen; das Gebet ist fruchtlos, da er die Beute des Verbrechens nicht aufgibt. Wenn der spanische Karl V. meinte daß der Herrscher sein Gewissen opfern möge um Großes auszuführen, so zeigt Shakespeare solche Gewissensopferer wie Richard III., Macbeth und dessen Frau als Opfer ihrer Gewissenlosigkeit; nähmen sie Flügel der Morgenröthe, sie können dem Gericht Gottes nicht entkommen, denn es ist in ihnen selber, im eigenen Gemüthe;

der freie Mensch ist sein eigener Priester und Richter. Damit stimmen Goethe und Schiller überein. Das Aeußerliche des Christenthums und die veralteten dogmatischen Formeln, in welche frühere Jahrhunderte die einfache sittlich religiöse Wahrheit in Jesu Worten und seinem vorbildlichen Leben eingesargt, waren aber für Calderon ebenso das Maßgebende, wie sie unsere Dichter vom Christenthum selbst zeitweise abschreckten, während diese dann wieder und zumal im Geiste ihrer Meisterwerke den idealen Gehalt und die ethischen Principien der Religion festhielten, und trotz der Schale des Kerns sich erfreuten. Eine solche Sonderung hat der naturfromme Shakespeare nicht gemacht; in seiner großen weltoffenen Seele war der Protestantismus aus seiner dogmatischen Schranke ebenso befreit und zur allgemeinmenschlichen Wahrheit erweitert und vertieft, wie bei Calderon der Katholicismus sich ins Wundersüchtige und Abergläubische verengte und verflachte. Nicht überall. Auch Calderon hat als Dichter eine freiere und edlere Anschauung; auch er sieht in Gott den Allwaltenden, Allliebenden, und sein standhafter Prinz zumal in seinem Opfertod für Glauben und Vaterland glänzt durch seinen Edelmuth, und seine Gesinnung wird verherrlicht; wir erheben uns mit ihm sieghaft über Leid und Tod, weil wir den Adel des Gemüths bewundern, der das Irdische um idealer Güter willen dahingibt und sich selber Treue hält. Auch sind die ältern Dichter wie Cervantes und Lope viel weniger im Bann der Kirchensatzung und der Religionsveräußerlichung; die Inquisition hat Spanien um die höchste Ehre der Weltgültigkeit vieler Dichterwerke gebracht; nicht umsonst wollte ein Dichter wie Schiller ihr das Brandmal aufdrücken kraft des weltrichterlichen Amts echter Poesie.

Neben dem Dogma des Glaubens spielt das der Ehre im spanischen Drama die Hauptrolle. Die Ehre ist das berechtigte Selbstgefühl der Menschenwürde, die auch von andern ihre Anerkennung verlangt und Unehrenhaftes als Menschenunwürdiges weder thun noch dulden mag. Aber das allgemein Menschliche ist bei den Spaniern zu einem Codex von Anstandsregeln gemacht worden, die dem Edelmann vorschreiben was er in der Gesellschaft zu thun, zu unterlassen und nicht zu ertragen hat. Da soll, wie es der Titel eines Calderon'schen Lustspiels „Fürst, Freund, Frau", bezeichnet, die Liebe der Freundschaft, diese der Vasallenpflicht untergeordnet und vor allem nicht der Schein des Unehrenhaften geduldet werden. Die Meinung der vornehmen Gesellschaft,

das Standesvorurtheil, das örtlich und zeitlich Conventionelle tritt an die Stelle der ewigen ungeschriebenen Gesetze des Gewissens, der Selbstentscheidung des freien Willens, die dem Germanen sein Thun und Lassen bestimmt. Ich verkenne nicht daß die Menschheit, indem sie aus den mittelalterlichen Banden heraustrat, gerade für die Selbständigkeit der Individualitäten einer Zügelung bedurfte, und daß ähnlich wie das classische Alterthum für die Phantasie, so die gesellschaftliche Sitte für das Leben heilsam war; Rabelais sagt sehr schön: „Edle Menschen, in guter Gesellschaft aufgewachsen, haben schon von Natur einen Sporn und Anreiz zum Guten und Rechten, einen Zügel gegen das Laster, den sie Ehre nennen"; — nur daß diese Innerlichkeit des Ehrgefühls wie einst das Liebesgefühl und seine Entwickelung bei den Provenzalen jetzt in Spanien ganz übereinkömmlich geregelt ward und die Innerlichkeit sich einer einmal angenommenen Schablone bequemen sollte. Da sagt denn Lope einmal in einem seiner feinsten Lustspiele (der Gärtnerhund), in welchem er den Kampf der Liebe mit der Standesehre im Herzen einer Gräfin schildert: „Fluch der Ehre! Schreckliche Erfindung der Menschen, du hebst die Gesetze der Natur auf, und ich weiß nicht ob dein Zaum so heilsam, so gerecht ist wie man behauptet. Wehe dem der dich erfunden!" Calderon hat dies im Maler seiner Schande wiederholt:

Daß die Ehre mir zerronnen
Ist der Schmähruf den ich höre;
Darum Fluch dem der der Ehre
Qualgesetz zuerst ersonnen!
Er ein kalter Machtgebieter
Hat die Ehre nie erkannt,
Drum nicht eigne — fremde Hand
Wählt er zu der Ehre Hüter;
Hat sie Fremden übergeben
Und den Qualspruch festgesetzt:
Dem nicht Schande der verletzt,
Der Verletzte soll erbeben!
Ob die Ehre nicht alsdann
Jedes Buben Beute wäre?
Darum Fluch dem der der Ehre
Qualgesetz zuerst ersann!

Aber weder Lope noch Calderon lassen das selbständige Fühlen, Denken und Wollen über das Herkommen siegen, sie binden es vielmehr an dasselbe. Die Einsicht in das Widernatürliche der

conventionellen Satzungen bricht durch, aber es fehlt das muthige Selbstgefühl sie zu zerbrechen; es kommt nur zu resignirender Klage. Die Gräfin bekennt bei Lope ihrem Secretär, dem Geliebten ihrer Gesellschafterin, die eigene Neigung in Form eines Briefes, den sie von einer Freundin erhalten habe, den er beantworten soll; nach mancherlei Wirren weiß der schlaue Bediente den Secretär für den von Corsaren geraubten Sohn eines alten Herzogs auszugeben. Der Secretär gesteht der Gräfin vor der Heirath daß der Adel seiner Natur es ihm nicht gestatte sie zu täuschen; er sei bürgerlicher Herkunft und verdanke seiner Begabung und Bildung was er sei und habe; sie möge ihn ziehen lassen. Die Gräfin versetzt: „Das Glück liegt nicht in Hoheit und Titeln, sondern in der Harmonie der Seelen; ich nehme dich zum Gemahl!“ Leider fügt sie dem schönen Wort das häßliche hinzu: Es genüge ihr daß seine unadeliche Geburt verborgen bleibe, und damit der erfinderische Bediente sie niemals verrathe, könne man ja des Nachts, wenn er schlafe.. „O über die schreckliche Undankbarkeit!“ ruft der Bediente, der gerade dazu kommt, „ich mache euer Glück, und ihr wollt mich im Schlaf...“ Der böse Gedanke wird nicht zur That, nicht einmal zum Wort, aber Shakespeare hätte in einem Frauengemüth auch den Gedanken einen Menschen aus dem Weg zu räumen nicht aufkommen lassen ohne das Verbrecherische durch die Stimme des Gewissens zu richten. Die Spanier nehmen das so hin; — der Schein, der zum Behagen der Vornehmen nöthig ist, und das Leben eines Mannes aus dem Volk! — Schiller läßt seinen Ferdinand sagen: „Durchreißen will ich all diese eisernen Ketten des Vorurtheils, frei wie ein Mann will ich wählen! Laß doch sehen ob mein Adelsbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall, oder mein Wappen gültiger als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen: dies Weib ist für diesen Mann!“ Auch Shakespeare weiß was Ehre ist, und gerade darum hält er sich an die echte, die innerliche; sein Hamlet sagt:

Wahrhaft groß sein heißt
Nicht ohne großen Gegenstand sich regen,
Doch eines Strohhalms Breite groß verfechten,
Wann Ehre auf dem Spiel ist.

Aber wie die Falstaffiaden überhaupt ein komisches Gegenbild für das politische Getriebe in Heinrich IV. sind, so parodirt auch seine berühmte Rede die ritterliche Scheinehre, und gewinnt in

diesem Lichte eine gewisse Berechtigung: „Ehre beseelt mich vorzudringen. Wenn aber Ehre mich beim Vordringen entseelt? wie dann? Kann Ehre ein Bein einsetzen? Nein. Oder einen Arm? Nein. Oder den Schmerz einer Wunde stillen? Nein. Ehre versteht sich also nicht auf die Chirurgie? Nein. Was ist Ehre? Ein Wort. Was steckt in dem Wort Ehre? Was ist diese Ehre? Luft. Eine feine Rechnung. Wer hat sie? Er der vergangene Mittwoch starb; fühlt er sie? Nein. Hört er sie? Nein. Ist sie also nicht fühlbar? Für den Todten nicht. Aber lebt sie nicht etwa mit den Lebenden? Nein. Warum nicht? Die Verleumdung gibt es nicht zu. Ich mag sie also nicht. Ehre ist nichts als ein gemalter Schild beim Leichenzuge, und so endigt mein Katechismus." Es ist nicht blos Feigheit, die sich über sich selber lustig macht, es ist auch der Rückschlag des Materialismus gegen scheinsamen Idealismus, des gesunden Menschenverstandes gegen den verstiegenen ritterlichen Sinn und seine Convenienz, neben der Gemeinheit die sich von der Pflicht des Seelenadels, der echten Ehre freispotten will.

Das Ehrenmotiv in seinem Zusammenhang mit der Loyalität zeigt sich sehr charakteristisch in einer Tragödie von Lope, die uns von seinem unvergleichlichen Reichthum an echtdramatischen Motiven und ergreifenden Situationen ein glänzendes Beispiel gibt, Estrella, der Stern von Sevilla. Im 18. Jahrhundert nach französischem Geschmack von Trigueros zugerichtet kam das Stück auch auf die deutsche Bühne; man erkennt daraus wie wenig es frommt im Dialog blos berichtend zu erwähnen was das volksthümliche Schauspiel des Dichters auf der Bühne dargestellt; denn das Princip des neuern Dramas ist Entwickelung, wir wollen die Handlung wie die Charaktere werden und sich bestimmen sehen, und viel bedeutender ist die Wirkung wenn im Original Bustos Tabera vom König Sancho begünstigt wird ohne zu wissen warum, wenn er die Richterstelle ausschlägt, aber die würdigsten Männer dazu empfiehlt, die dann später dem Ortis das Urtheil sprechen und das Recht nicht zu seinen Gunsten beugen wollen; viel wirksamer ist es wenn wir sehen und nicht blos erzählt bekommen wie der König nachts die Zofe Estrella's besticht, damit sie ihn in deren Gemach einlasse, wie deren Bruder Bustos dazukommt und das Schwert zieht, wie der erschrockene König sich zu erkennen gibt, der Edle ihm sein ehrloses Benehmen verweist und die treulose Dienerin niederstößt, während in der Ueberarbeitung der

König seinem Günstling darüber nur berichtet. Beide beschließen Bustos' Tod, und Ortis, dessen Freund und Estrella's Verlobter, erhält vom König den Befehl an einem Beleidiger der Majestät das Urtheil zu vollstrecken, die Sache aber geheim zu halten. Ortis gelobt das. Der Widerstreit seiner Gefühle als er den Namen Bustos erfährt ist meisterhaft geschildert: Freundschaft und Liebe liegen gegen die Lehnspflicht auf der Wage, aber die letztere siegt, selbst ohne daß Ortis den rechten Grund, die angebliche Schuld erfährt; seine Königstreue, sein Gelöbniß binden ihn, selbst seiner nicht mächtig fordert er Bustos zum Zweikampf auf, tödtet ihn und überliefert sich dem Gericht. Liebeselig erwartet Estrella den Geliebten zur Hochzeit, da wird die Leiche des Bruders gebracht, — ein Glücks- und Stimmungswechsel erschütterndster Art. Sie heischt Blutrache und erfährt daß der Mörder ihr Bräutigam sei. Doch er hat gethan was die Richterehre gebot, das kann sie nicht tadeln, so möchte sie ihn befreien, aber er versagt die Flucht. Ein Wort: daß der König die That befohlen, könnte ihn retten, aber er hat ja zu schweigen versprochen. Vergebens sucht der König das Recht zu beugen, dann gesteht er endlich er habe den Befehl gegeben; er läutert sich allerdings im Seelenkampf, den ihm Lope's Genie nicht erspart, er wird auch des Verbrechens nicht froh, aber wir verlangen im germanischen Drama doch eine ganz andere Wucht des strafenden Gewissens. Estrella versagt sich dem König und geht ins Kloster, denn der Hand die den Bruder erschlagen kann sie die ihrige nicht reichen; Ortis sucht den Tod im Maurenkrieg. Wenn es uns „spanisch“ vorkommt daß das Lebensglück dreier tugendhaften Menschen um der Laune und Lüsternheit des Königs willen geopfert wird ohne Sühne, so scheint der Dichter selbst eine leise Ahnung davon gehabt zu haben; denn als er noch ein ernstes Wort über den Hochsinn der Sevillaner hat sagen lassen, legt er dem Gracioso den Spruch in den Mund: er finde sie alle und die ganze Geschichte toll.

Ich ziehe zur Vergleichung die Jungferntragödie von Beaumont und Fletcher heran. Auch da greift sündige königliche Eigenmacht in das Glück der Liebenden ein: der Fürst von Rhodos hat die Verlobung von Amintor und Aspatia aufgehoben und dessen Hochzeit mit Evadea, der Schwester des Kriegshelden Melantios angeordnet. Amintor fügt sich als Vasall, doch mit starkem Widerstreben. Da erfährt er von seiner Neuvermählten daß sie

keine intime Gemeinschaft mit ihm haben werde, die Ehe soll nur das Liebesverhältniß mit dem König maskiren, dem sie Ehrgeiz und Herrschsucht in die Arme geführt. Nun steht Amintor in dem innern Conflict des Zornes gegen den welcher ihn in solch einen Abgrund moralischer Verächtlichkeit gestürzt, und zwischen der schuldigen Lehnspflicht gegen den Fürsten dem er Treue geschworen; der Gedanke empört ihn daß er seine Geliebte einer Buhlerin geopfert, die auf dem Grabe seiner Mannesehre der Schande fröhnen will; die Situation ist damit noch furchtbarer, der Seelenkampf noch heftiger als im spanischen Drama, und der germanische Sinn treibt zur rächenden That. Amintor zieht seinen Freund Melantios ins Geheimniß, und dieser ist nicht der Mann der blinden Unterthänigkeit, welcher Lebensglück und Würde den fürstlichen Gelüsten opfert. Sein Mahnwort bringt die Schwester zur Selbsterkenntniß: im Blute des Königs selbst soll sie ihre Schande abwaschen. Reuevoll entdeckt sie sich ihrem Gatten und in einer Sturmnacht fesselt sie den König, erklärt ihm ihren Abscheu und ersticht ihn. Nun aber findet die verlassene Aspatia weder Ruhe noch Trost; um von der Hand Amintor's zu sterben legt sie Männerkleider an und fordert ihn zum Kampf. Schon ist sie verwundet, da kommt Eradea mit der Kunde vom Tod des Königs; doch der Gatte wendet sich von ihr ab, und so stößt sie den Dolch, der den Herrscher getroffen, sich selber ins Herz. Nun gibt die sterbende Aspatia sich zu erkennen, und Amintor stürzt sich in verzweifelndem Schmerz in sein Schwert. Der Bruder des Königs, von Melantios gekrönt, ermahnt sich selbst zur Tugend. Durch die Hereinziehung Aspatia's ist der Stoff erweitert, die vergeltende Gerechtigkeit gesteigert; das Tragische tritt mit einer Furchtbarkeit ein, die uns durchschauert.

Das Ehrenmotiv im Zusammenhang mit der Eifersucht und Liebe, mit dem Verhältniß von Mann und Weib zeigt sich in einem hervorragenden Werke Calderon's, das dieser auf der Grundlage eines ältern Dramas gedichtet hat: der Arzt seiner Ehre. Die nähere Vergleichung mit Shakespeare's Othello wird zugleich vieles im allgemeinen Gesagte durch ein Beispiel bekräftigen und veranschaulichen.

Die wahre Ehe beruht auf Vertrauen und Treue; die Liebenden, die sich einander ganz hingeben, sind beide zu fordern berechtigt und werden in ihrem tiefsten Sein verletzt, wenn solche gebrochen werden. Das Tragische kann hier eintreten, wenn der

Gatte, durch Misverständnisse veranlaßt, an der Geliebten zu zweifeln beginnt und in der gärenden, quälenden Unruhe des erschütterten Gemüths gerade das was ihn beschwichtigen sollte, für überzeugende Beweise der Schuld nimmt, und sich zur Rache berechtigt, ja vom sittlichen Geiste zum Richteramte berufen glaubt, während er im verblendenden Wahne der Leidenschaft sich selbst sein schönstes Lebensglück zerstört. Im Bruch der Treue ist beides, die Liebe des Mannes nach innen, die Ehre nach außen, tödlich getroffen. Shakespeare, der Germane, hat vornehmlich die Innerlichkeit betont, die Spanier das Aeußere hervorgehoben; das liegt schon im Titel des spanischen Werkes. Die Ehre steht der Liebe voran, und gerade daß der Schein vor dem Wesen gilt, daß um den Schein zu wahren beide Gatten schuldig werden, das ist es was dem spanischen Werke bei aller Trefflichkeit doch eigentlich seine Weltgültigkeit raubt.

Beide große Dichter haben es gewußt: die Möglichkeit muß vorhanden sein daß der Glaube an das Weib in der Seele des Mannes wankend wird. Don Gutierre und Donna Mencia haben beide vor ihrer Ehe geliebt, ihr hat früher der Infant, der Bruder des Königs, gehuldigt; er war mit Leonore verlobt, hat sie aber verstoßen, als er bei nächtlicher Weile einen Mann von dem Balkon ihres Hauses herabsteigen sah. Er fragte dabei nicht ob sie sein Vertrauen getäuscht, ihm genügte der Schein, seine Braut soll eben auch scheinen was sie ist, sie soll auch zum Argwohn keinen Anlaß geben, und so hat er sich um Mencia beworben, die ihm vom Vater vermählt ward, während der Infant fern war. Shakespeare läßt seinen Othello von Desdemona sagen:

Sie liebte mich, weil ich Gefahr bestand,
Ich liebte sie um ihres Mitleids willen.

Es sind beide offene edle Naturen, aber sein Wesen ist Heldenkraft, das ihre Milde. In ruhigem Bestand der Ehe würden sie sich ineinander einleben und einander völlig verstehen lernen; noch aber fehlt ihr das volle Verständniß für die dämonischen Gewalten, die er gebändigt, über die er gerade durch die Aufnahme ihres holden Wesens in sein Gemüth Herr geworden, die aber chaotisch wieder hervorbrechen werden, wenn er an ihr irre wird; und ebenso hat er in seiner kriegerischen Männlichkeit keinen Sinn dafür daß ihr schweigendes Dulden keine Folge der Schuld, sondern nur das Ergebniß hingebender Liebe ist, die alles trägt.

Daß Othello aus Lust am Abenteuer sie entführt und so den Frieden des älterlichen Hauses bricht, ist kein guter Anfang um das eigene sicher zu begründen, und berechtigt ihren Vater zu dem verhängnißvollen Wort:

> Acht' auf sie, Mohr, mit immer wachen Blicken;
> Denn wie den Vater kann sie dich berücken!

Ulrici hat es getadelt daß der Intrigue in unserer Tragödie zuviel Spielraum gewährt sei, daß nicht aus den Charakteren selbst und aus der Lage der Dinge das Tragische hervorgehe, wie in Shakespeare's andern großen Dramen, sondern daß Jago mit teuflischer List und Tücke den Samen des Verderbens ausstreue, die verzehrende Flamme errege und schüre. Allerdings ist die Tragödie dadurch zur furchtbarsten, aber auch um so dramatischer geworden; denn Jago nennt sich ja selbst einen Schergen des Schicksals und zeigt uns wie er nur entbindet was in den Umständen liegt und jeder darin finden kann. Er ist von Othello zurückgesetzt und beschließt darum sich zu rächen und alle andern seine Ueberlegenheit fühlen zu lassen. Sein scharfer kritischer Verstand wird ihm zum Dämon, indem er im Dienste der Selbstsucht gegen andere und zuletzt gegen ihn zersetzend und vernichtend wirkt. So stehen nicht die Umstände im Vordergrund, sondern der Wille, der Charakter des Gegners wird das treibende Motiv, und Jago selbst wird durch die auch ihn erschreckende Leidenschaftlichkeit des gewaltigen Helden weiter getrieben als er wollte, bis er sich selbst in dem Netze fängt das er gestellt. Im spanischen Drama sehen wir dagegen die Umstände, die Verhältnisse, das ungewollte Zusammentreffen von Ereignissen, kurz das Begebenheitliche, die Situation vorwalten.

Eine poetische Situation eröffnet sogleich das Stück. Die neuvermählte Mencia sieht an ihrem Landhaus Reiter vorübersprengen, einer stürzt mit dem Pferd, wird ohnmächtig hereingetragen, und sie erkennt in ihm den heimgekehrten Geliebten, der unter ihrer pflegenden Hand erwachend von ihrer Liebe beglückt zu werden hofft, während sie ihm ihre Pflicht und Ehre entgegenhält. Als der Infant ihr Haus verlassen, ruft sein Vasallenthum auch ihren Gemahl nach dem nahen Sevilla an den Hof des Königs. Sie hat ihm von der Bewegung des Gemüths, von der Beziehung zum Infanten nichts gesagt, gedenkt vielmehr neckend Leonorens, und er erwidert ihr mit dem stereotypen Bilde

der spanischen Liebhaber, wenn sie eine neue Geliebte der alten vorziehen: Der Stern verschwindet vor der Sonne:

Gestern war der Mond mir schön,
Da die Sonn' ich nicht gesehn.
Heute, da ich sie verehre,
Könnt' ich da des Tages Ehre
Wol der Nacht noch zugestehn?
Höre mich, Mencia, ganz:
Durch die Nacht mit süßem Schein
Glänzt ein Sternbild, hell und rein,
Und sein goldner Strahlenkranz
Hellt mit mildem sanftem Glanz
Weit den Himmel; — doch da gehet
Auf das Tagsgestirn, verwehet
Ist sein Licht, todt seine Wonne;
Denn kein Stern der Nacht bestehet
Vor dem Meer des Lichts, der Sonne.
Wend' ich dieses an, so war
Jener Stern, der mich gezogen,
Hell von Glanz und wunderbar
Wol am nächt'gen Himmelsbogen,
Ja ich war dem Stern gewogen;
Da bist du im goldnen Prangen
Deiner Strahlen aufgegangen,
Und er sank hinab zur Flut,
Denn ein Stern weckt das Verlangen
Nur solang die Sonne ruht.

Am Hof des Königs ist Leonore bereits als Klägerin gegen Don Gutierre aufgetreten, der ihre Ehre durch den Bruch der Verlobung gekränkt habe, als dieser selbst erscheint. Hinter einem Vorhang hört sie wie er sich damit rechtfertigt daß er einen Mann bei nächtlicher Weile von ihrem Balkon habe steigen sehen. Don Arias, der Freund und Begleiter des Infanten, erklärt sofort daß er dies gewesen und seine bei Leonoren weilende jüngstverstorbene Braut besucht habe. Leonoren zu vertheidigen greift er nach dem Schwert, und da Don Gutierre dies gleichfalls thut, läßt der König beide verhaften. Abends im Garten wartet Mencia auf die Rückkehr des Gemahls, während der Infant sich bereits eingeschlichen und im Gebüsch verborgen hat, und hervortritt als Mencia unter Liedern ihrer Zofe entschlummert ist. Er erweckt die Geliebte, die sofort ihm sein Erkühnen gegen ihre und Don Gutierre's Ehre verweist; unter der Macht die er über

ihr Herz übt erbebt sie voll Todesahnung. Doch heißt sie ihn bei Don Gutierre's Ankunft in ihr Gartenzimmer flüchten. Der Wächter hat Don Gutierre auf sein Wort für die Nacht entlassen, und dieser ist in Liebessehnsucht zur Gattin geeilt. Sie begrüßt ihn:

Instrumente, hört ich sagen,
In der Saiten Stimmung gleich
Theilen durch der Echo Reich
Mit sich ihre süßen Klagen;
In dem einen angeschlagen
Tönt das Lied im andern nach,
Klagt was dort die Sehnsucht sprach;
Das hab' ich an mir erkundet,
Da was dort dein Sein verwundet
Hier mein zitternd Leben brach.

Und doch lebt ein anderer Mann in ihrem Herzen, wenn sie auch geglaubt haben mochte daß die Achtung vor dem edelstolzen Gemahl jene frühere Neigung zurückgedrängt habe. Dann geht sie in ihr Zimmer, erhebt selbst den Schreckensruf ein Mann sei dort, läßt aber absichtlich das Licht fallen, damit der Infant entrinnen kann. So täuscht sie um den Schein zu wahren den Gemahl. Sie ist nahe daran sich zu verrathen, als Don Gutierre einen Dolch findet und aufhebt, der dem Infanten entfallen war, indem sie glaubt er wolle das Eisen gegen sie zücken. Der scheidende Gatte spricht ahnungsvoll das düstere Wort:

Ehre, sehn wir uns allein,
Viel zu sprechen bleibt uns Zwein!

Am andern Morgen gewährt der König dem Infanten die Befreiung der beiden Granden, die nun Freunde sein sollen. Während sie vor dem Infanten stehen, heften sich Gutierre's Augen auf dessen Schwert, es gleicht dem Dolch den er gefunden; sein Blick bleibt haften, während er mechanisch Don Arias umarmt, und als der Prinz sagt wer von beiden noch ferner hadere, der sei sein Feind, ergeht er sich in düsterm Brüten über diesen Feind. Und als er danach allein ist, gibt er dem Schmerze bis zu Thränen Raum, sammelt sich aber dann zur Erwägung der Sachlage, zum Kampf des Verstandes mit der Leidenschaftlichkeit. Hat doch Mencia selbst gerufen daß ein Mann im Zimmer sei! Und kann das Licht nicht zufällig erloschen sein, kann ihn nicht die Aehnlichkeit des Dolchs mit dem Schwert getäuscht, kann

nicht ein anderer den Dolch verloren, ja wenn der Infant es war, kann nicht eine bestochene Zofe ihn ohne das Wissen seiner Gattin eingelassen haben? Doch wenn auch die Sonne von den Wolken nicht ausgelöscht wird, verdunkelt ist sie, und so liegt ein Schatten auf Mencia, ein böser Schein, der schon die Ehre erkranken läßt. Gutierre will zunächst seinen Kummer schweigend tragen und Mencia prüfen, wieder zur Nachtzeit unerwartet in seinem Hause eintreffen. Sein Herz zuckt krampfhaft, als er das Wort Eifersucht ausspricht. Hat er Ursache dazu, so ist er entschlossen als Mann von Ehre die Krankheit zu heilen. Im Dunkel und Schweigen der Nacht überspringt er die Mauer seines Gartens, gramerfüllt, und findet Mencia dort eingeschlafen, in aufdämmernder Freude daß sie allein sei. Doch um sich völlig zu überzeugen löscht er das Licht aus und spricht mit gedämpfter Stimme ihren Namen aus, glaubt bei ihren holden Worten daß sie ihn erkannt habe und nur ihn im Herzen trage. Wie süß ist es ihm so vom Argwohn enttäuscht zu werden! Da redet sie ihn Hoheit an und mahnt ihn sich nicht von neuem der Gefahr auszusetzen. Aufgeschreckt weiß er nun daß der Infant sie besucht hat, und zweifelt nicht daß sie diesen wieder erwartet habe. Als durch das Herannahen der Zofe ein Geräusch entsteht, heißt sie ihn fliehen. Gutierre thut es; kommt aber nun bald als eben heimgekehrter Gemahl zurück.

Mein Gatte, o mein Heil, mein Glück, mein Ruhm!

begrüßt ihn Mencia, und auf seine Frage, was sie gemacht, will sie eben zum Garten gekommen sein, wo ein Windzug das Licht ausgelöscht. Er versetzt:

Kalt fühl' ich den Wind, in dem das Licht
Erlosch, die Luft durchstreichen,
Kommt er herauf doch aus den finstern Reichen.
Nicht blos dem Lichte eben
Ist er verderblich, auch dem Menschenleben,
Und leicht in seinem Hauch
Erlosch der Funke deines Lebens auch.

Auch hier wieder eine hochpoetische Situation in überraschendem Wechselspiel der Empfindungen. Sie bemerkt daß er doppelsinnig, eifersüchtig rede, und er erwidert daß wenn er dies je werden sollte, er dem Weibe das Herz aus dem Leibe reißen werde, sie aber sei ja sein Ruhm und Heiligthum. Aber Todesgrauen liegt

über ihrer Seele, während er entschlossen ist seine Schande mit Erde zu bedecken. Er klagt dem König seine Noth. Gegen den Prinzen kann er als Vasall seine Rache nicht wenden, und dem der seine Ehre hochstellt ist schon der Verdacht unerträglich. Der König will ihn beschwichtigen, verborgen soll er ein Gespräch mit dem Infanten anhören; aber gerade hier rühmt der Infant sich seiner hoffenden Liebe. Der König hält ihm jenen Dolch vor, den Zeugen seiner Schuld, und indem der Infant denselben anfaßt, verwundet er unversehens den König, der sich mörderisch angefallen glaubt. Zu dessen Beruhigung will er in die Verbannung gehen. Don Gutierre aber will daß die Nacht bedecke was im Finstern geschehen; Mencia soll sterben und man soll nicht wissen ob er oder Gott gerichtet. Freilich möchte er daß früher der Himmel über ihn zusammengestürzt wäre und der Blitz der Vernichtung seinen Schmerz verzehrt hätte, ehe er solch ein Ende solcher Liebe schauen müsse. Als Mencia von der Abreise des Infanten hört, fürchtet sie daß das ihre Ehre verletze, weil man den Grund der Verbannung in sträflicher Liebe zu ihr sehen werde. Sie will ihm schreiben. Der heimkehrende Don Gutierre wendet sich forschend an Diener und Dienerin, deren Verwirrung und Bestürzung seinen Argwohn nur nähren kann, er sieht Mencia schreiben und entreißt ihr das Blatt, auf welchem sie den Infanten bittet zu bleiben. Sie sinkt in Ohnmacht. Er sieht darin das Bekenntniß ihrer Schuld und seiner Schande, und er schreibt auf das Blatt: Der Leib soll sterben, aber die Seele gerettet werden; und geht ab. Die Erwachende meint ihn noch zu sehen und bittet sie mild zu richten, die keusch und rein sei, da fällt ihr Auge auf das Todesurtheil. Er sendet ihr den Beichtiger, er holt einen Arzt, den er nöthigt ihr die Adern zu öffnen: dann will er sagen ein Verband sei aufgegangen, sie habe sich verblutet. Damit alles verborgen bleibe, damit kein Verdacht seinen Namen beflecke als sei die Gattin ihm treulos geworden, will er den Arzt ermorden. Der Arzt entrinnt nach der That und stößt auf den König, der bei nächtlicher Weile die Stimmung des Volks zu erkunden umherwandelte; er berichtet ihm das Geschehene, Mencia sei mit Betheuerung ihrer Unschuld gestorben. Nun trifft auch Leonore ein, die dem Don Arias ihre Hand verweigert hat, weil es ja sonst aussähe als ob er doch ihr Geliebter gewesen. Verborgen vor der Welt zu sein geht sie früh zur Messe. Alle sind vor Don Gutierre's Haus gelangt; der Arzt,

der mit verbundenen Augen eingeführt worden, hat es durch den Abdruck seiner blutbefleckten Hand bezeichnet. Innen ruft Don Gutierre wehe über den Tod seiner Gattin, die an schlecht verbundenem Aderlaß sich verblutet habe. Der König befiehlt ihm nun Leonoren seine Hand zu reichen, ihr zur Sühne, ihm zum Trost. Anfangs bittet er daß man ihn seinem Kummer überlasse, daß er kaum dem Sturm entronnen nicht von neuem aufs Meer getrieben werde. In lebendiger Wechselrede wird uns noch einmal alles Geschehene vor die Seele gerufen, und bekennt Gutierre sich zu seiner That:

Gutierre.

Wenn ich jemals
Mich in solchem Falle sähe,
Daß ich wieder Euren Bruder
Herr, in meinem Haus entdeckte?

König.

Gönnet Raum nicht dem Verdacht.

Gutierre.

Und wenn hinter meinem Bette,
Nur gesetzt den Fall, ich wieder
Nun den Dolch des Prinzen sehe?

König.

Glaubt dann daß es in der Welt
Sklaven gibt und feile Knechte,
Und vertrauet Eurem Werthe!

Gutierre.

Den scheint man herabzusetzen,
Wenn ich stets umringt mein Haus
So wie Nachts bei Tage sehe.

König.

Wendet Euch zu mir!

Gutierre.

Und wann
Ich geklagt und mein Verderben
Wächst durch das was ich da hörte?

König.

Dann könnt Ihr zugleich vernehmen:
Eures Weibes Schönheit sei
Eine unbezwungne, feste,
Welche nie ein Sturm erschüttert.

Gutierre.

Und wenn ich nach Hause kehrend
Einen Brief nun finde, bittend
Den Infant nicht fortzugehen?

König.

Für das alles gibt's ein Heil.

Gutierre.

Kann dafür noch eins bestehen?

König.

Ja, Don Gutierre!

Gutierre.

Wie Herr?

König.

Selber lehrt Ihr's.

Gutierre.

Ich?

König.

Man muß
Eine Ader öffnend helfen.

Gutierre.

Herr, was sagst Du?

König.

Laßt mit neuer
Farbe Euer Hausthor decken,
Wo man eine blut'ge Hand sieht!

Gutierre.

Jeder Handel, jed' Gewerbe
Stellt ein Schild auf seine Thüre,
Daß man was es führt erkenne;
Eine blut'ge Hand so male
Ich, dem Ehre sein Gewerbe,
Auf mein Thor hin, denn mit Blut
Wäscht sich die gekränkte Ehre.

König.

So reicht Leonor' die Hand;
Denn ich weiß daß ihrem Werthe
Sie gebührt!

Gutierre.

Wohlan, es sei! (Zu Leonore.)
Doch bedenke ich befleckte
Sie mit Blut.

Leonore.

Mir soll das nicht
Schrecklich sein, noch mich entsetzen!

Gutierre.

Wisse du, ich war der Arzt
Meiner Ehre, unvergessen
Bleibt die Kunst!

Leonore.

Wenn ich erkranke,
Heile du durch sie mein Leben!

Gutierre.

Wagst du's darauf, wol denn, so nimm
Hin die Hand!

Befremdet stehen wir bei diesem poetisch großartig durchgeführten Schluß. Der Mörder seines Weibes, das ihm die Ehe nicht gebrochen, erhält ohne Reue und Sühne für diese That auf des Königs Befehl die erste Geliebte zur Ehe, da bleibt für uns die poetische Gerechtigkeit aus. Gutierre wollte Fleckenlosigkeit vor der Welt, um dieser willen ist er zur Blutthat geschritten, ohne daß sein Gewissen ihn richtet, ohne daß er erkennt um der Aeußerlichkeit willen ein ihm theures Leben vernichtet zu haben; dem Götzen des Scheins würde er von neuem ein Opfer bringen, und solch ein Mord würde ihm zur Ehre angerechnet werden. Nach unserm Sinn müßten wir mit ihm einen Kampf gegen die herkömmliche Satzung durchleben, sein Seelenleid erfahren, wenn er um der Meinung der vornehmen Welt willen Mencia tödtet. Aus ihrem Tod müßte sich die Ueberzeugung von wahrer Ehre, von echter Treue in seinem Gemüth hervorbilden, ihm zum Gericht und zur Sühne werden, wie denn auch der deutsche Bearbeiter West ihn durch Selbstmord enden ließ.

Nicht minder steht nach Mencia ganz unter der Herrschaft des Scheins. Um den Schein zu wahren entzieht sie gleich anfangs den Infanten den Augen ihres Gatten, indem sie fürchtet daß er die Anwesenheit des Prinzen, selbst wenn sie ihn zurückgewiesen, nicht verzeihen werde. Daran geht sie tragisch zu Grunde; denn die Liebe, die Ehe fordert vor allem Vertrauen und Wahrheit. Und wieder um den Schein zu retten heißt sie den Prinzen bleiben und gibt damit dem Gemahl den scheinsamen Beweis ihres Einverständnisses mit jenem. Des Ehebruchs ist sie nicht schuldig,

im Conflict zwischen der frühern Neigung und der gegenwärtigen Pflicht hat die letztere gesiegt; aber sie hat der Aufrichtigkeit, der Wahrhaftigkeit gegenüber dem Gatten ermangelt.

Beide Charaktere wie überhaupt die andern alle sind ohne nähere Individualisirung gezeichnet. Spanier und Spanierin der vornehmen Welt, ritterlichen Sinnes, edler Bildung und feiner Sitte stehen vor uns, und Don Gutierre weiß das Decorum besser zu wahren als Othello, der nach Desdemona schlägt und vor unsern Augen in Ohnmacht fällt, dessen Charakter aber von Shakespeare bewundernswürdig tief und gründlich angelegt und reich ausgestattet ist. Statt des ehrenstolzen Castilianers steht der heißblütige Afrikaner vor uns, der Soldat, der unter Abenteuern aufgewachsen, in Thaten und Leiden gereift, sich selbst und andere beherrschen gelernt und endlich in der Liebe Desdemona's den Frieden der Seele gefunden hat, innigen Gemüths, arglos, aber auch leichtgläubig, phantasievoll, und dadurch die Beute seiner Einbildungskraft und ihrer Lust und Qual. So steht er vor uns, ein Held im echten Sinne des Wortes. Durch die Zurücksetzung Jago's, durch die Entführung Desdemona's hat er sich auf vulkanischen Boden gestellt, und nun läßt der Dichter den Gegner ganz von fern durch hingeworfene Andeutungen in jener unnachahmlichen Unterredung ihm das Gift in die Seele träufeln. Othello ist ein Mann der echten Ehre, der im Gefühl des Werthes auf seine Würde, auf die Achtung der Welt als Feldherr hält und halten muß. So sieht auch er im Verlust der Ehre den Zusammenbruch seines Lebens:

Fahr wohl, du wallender Helmbusch, stolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend! O fahr wohl!
Fahr wohl, mein wiehernd Roß und schmetternd Erz,
Muthschwellnde Trommel, muntrer Pfeifenklang,
Du königlich Panier und aller Glanz,
Pracht, Pomp und Rüstung des glorreichen Kriegs!
Fahrt wohl! Othello's Tagwerk ist gethan!

Aber die Liebe steht bei ihm im Vordergrund; durch sie hat er Ruhe und Glück gefunden, und so könnte er Noth und Schmach geduldig tragen, er könnte es tragen der Zeit zum Hohne dazustehen. Er spricht es aus mit markdurchbebendem Seufzer o! o! und fährt dann fort:

Doch da wo ich mein Herz als Schatz verwahrte, —
Wo ich muß leben oder gar nicht leben,

Der Quell aus dem mein Leben strömen muß,
Sonst ganz versiegen — da vertrieben sein,
Oder ihn schaun als Sumpf für ekler Kröten
Begehn und Brüten, — da verfinstre dich,
Geduld, du junger, rosenwangiger Cherub!
Ja schau so grimmig als die Hölle!

Als er den Freund Cassio des Ehebruchs schuldig glaubt, da ist dessen Tod beschlossene Sache, den Sündigen soll seine Rache treffen, während Don Gutierre dem fürstlichen Friedensstörer gegenüber als Vasall nichts unternimmt. Othello bedient sich keiner conventionellen Phrase, er greift für das Ungeheure nach einem unerhörten Bilde:

So wie des Pontus Meer,
Deß eisger Strom und fortgewälzte Flut
Nie rückwärts ebben mag, nein, unaufhaltsam
In den Propontis rollt und Hellespont:
So soll mein blutger Sinn in wüthgem Gang
Nie umschaun, noch zur sanften Liebe ebben,
Bis eine vollgenügend weite Rache
Ihn ganz verschlang.

Beweise, die ihm zwingend dünken, erschüttern ihn auf das furchtbarste, er leidet selbst das tiefste Weh und richtet sich aus demselben durch den Gedanken auf, daß er das Richteramt vollziehen müsse.

Die Sache wills! Die Sache wills!
Laßt sie mich euch nicht nennen, keusche Sterne!
Die Sache wills!

Desdemona soll sterben, ihr Leib soll nicht ferner durch die Sünde befleckt werden, er will ihre Seele retten. Nicht vornehm kalt läßt er einen geheimen Mord vollziehen; weinend steht er am Lager Desdemona's, er küßt sie ehe er sie tödtet, um die Getödtete, Entsühnte lieben zu können. So hat die Missethat die Gestalt der Pflicht für ihn angenommen, die Vernichtung seiner Mannesidee, der Ehre und Liebe, soll gesühnt werden. Sein Schmerz ist wie der des Himmels, strafend wo er liebt. Und wie die That geschehen ist meint er es müßt' ein groß Verfinstern sein an Sonn' und Mond und die Erde erbeben. Und wie nun nacheinander das Truggewebe zerreißt, das um ihn gesponnen war, da leidet er die Pein der Hölle und ruft die Teufel ihn in den Schlünden flüss'ger Glut zu waschen, und dann richtet er sich

auf in dem Bekenntniß daß er ein ehrenvoller Mörder war, dem nicht Haß, sondern Liebe die Hand geführt, und treu dem sittlichen Geiste, dessen Gebot er an Desdemona zu vollstrecken glaubte, richtet er sich selbst, den letzten Kuß auf Desdemona's Lippen drückend. Seine Thräne ist heilungskräftiger Balsam geworden. Gerade hier hat Shakespeare die Novelle, die ihm vorlag, umgebildet. Dort läßt Othello sein Weib durch den Fähnrich ermorden, sucht die Ursache ihres Todes zu verbergen, leugnet auf der Folter, wird aus Venedig verbannt und durch Desdemona's Verwandte erschlagen, — ein Ausgang, der für uns ebenso unbefriedigend ist wie der Schluß der spanischen Tragödie, während wir bei Shakespeare sehen wie auch der Edle vor Verirrung, vor Tücke, vor dem Ausbruch der Leidenschaft zu entsetzlicher That nicht sicher ist, aber der sittliche Geist über alle Verwirrung und allen Jammer dennoch triumphirt und dadurch die Seele über den Untergang erhebt.

Desdemona ist als schöne Seele in der Einfachheit weiblicher Natur nicht so vielseitig ausgestattet wie Othello. Sie hat nicht kämpfen müssen wie er um zum Frieden zu gelangen, den sie in reinem Gemüthe trägt. Ganz hingebende Liebe folgt sie ihm arglos in das Abenteuer der Entführung, und ebenso arglos reizt sie ihn durch ihr Bitten für Cassio. Keine andere Neigung lebt in ihr. Sie hat nicht wie Mencia vor dem Gemahl etwas zu verbergen, und wenn auch sie einmal der Aufrichtigkeit ermangelt, da er nach dem Tuche fragt, das sie verloren als sie nur mit dem Gemahl beschäftigt war, so thut sie es weil sie ihn beschwichtigen, nicht reizen möchte. Auch ihr ist wie ihrem Othello die Arglosigkeit gefahrvoll; wie ich früher angedeutet, ohne ihn völlig zu verstehen bringt sie ihn zur Verzweiflung wo sie begütigen will; aber wenn nun das schwere Geschick über sie kommt, so entfaltet sich die ganze Herrlichkeit ihrer Natur; in der stillen Wehmuth des Duldens offenbart sie was ein liebendes Weib in schweigender Hingebung tragen kann. So vollendet und verklärt sich gerade in Leid und Tod auf rührend schöne Weise ihr eigenthümliches Wesen. Sie sühnt jene frühere Unwahrheit gegen Othello mit dem edeln Worte das die Schuld von ihm wegnehmen soll, indem sie selbst sich als die Urheberin ihres Todes bezeichnet und ihren lieben Herrn grüßen läßt. So ist Shakespeare's Größe dem Spanier gegenüber in der Darstellung sittlicher, allgemein gültiger Wahrheit und in der Poesie der Charaktere klar. Die

Mannichfaltigkeit der Vorgänge ist größer im Othello, so hoch der Arzt seiner Ehre durch den Glanz seiner Situationen steht. Dem Komischen ist in beiden Stücken nur wenig Raum gegeben. Wir wissen es Shakespeare Dank daß er den Narren nur in einer kurzen Scene auftreten läßt, während der Bediente durch Calderon's Stück ein frostiger Lustigmacher ist, der uns so wenig wie den König zum Lachen bringt. Eine komische Wirkung hat bei Shakespeare die Art und Weise wie Jago mit Rodrigo umgeht; aber dem geschieht sein Recht, und Jago erhält wie durch seine Tapferkeit und seinen soldatischen Ton, so durch diesen derben Humor eine positive Grundlage für das Negative, Boshafte in seinem Charakter. Dieser tritt sogleich in der Exposition als das treibende Element im Drama hervor und versetzt uns mit einem Schlag in eine spannende Handlung hinein.

Ulrici hat bereits darauf aufmerksam gemacht, daß man den Othello zu eng faßt, wenn man das Gedicht die Tragödie der Eifersucht nennt. Eifersucht ist eine Leidenschaft die mit Eifer sucht was Leiden schafft. Nach dieser bekannten witzigen Definition Schleiermacher's eignet sich dies selbstquälerische Suchen wo nichts zu finden ist mehr für die Komödie; denn wo wirklicher Grund vorhanden ist, da hört der Spaß auf. Othello sucht nicht, es wird ihm vorgehalten was ihn außer sich bringen muß; der von der Schuld Ueberzeugte ist nicht mehr eifersüchtig; und so werden wir besser sagen: der Arzt seiner Ehre würde die Tragödie der äußerlichen Ehre sein, wenn der Ausgang tragisch wäre; so ist er nur ein großartiges, kunstvolles Schauspiel zur Verherrlichung eines falschen Begriffs. Dagegen hat Ulrici die eheliche Liebe und Treue in ihrem ewigen sittlichen Gehalt als die ideelle Basis der ganzen dramatischen Entwickelung und als das Centrum der dargestellten Lebensansicht bei Shakespeare bezeichnet. Ich habe mich (Die Kunst im Zusammenhange der Culturentwickelung, IV, 506) ihm angeschlossen und in meiner Weise die Einheit der Idee in der Mannichfaltigkeit der Charaktere und der vielverflochtenen Handlung bezeichnet. Auch die volle echte Ehe, Othello's und Desdemona's Lebensglück und Lebenskraft, dies hohe Gut, herausgerissen aus dem organischen Zusammenhange des Ganzen einer ethischen Weltordnung, in Widerspruch gesetzt mit andern geistigen Mächten und durch Irrthum und Verblendung verwüstet, verwandelt sich in Unheil, läßt aber doch die edlen Seelen aus der Nacht sich ans Licht herauswinden und durch das tragische

Pathos geläutert sich über das Irdische erheben. Keine menschliche Größe ist vor dem Sturze sicher, kein Gut unantastbar; aber wie auch Menschenwitz und Menschentrug die Besten verwirren und zu Falle bringen, den innern Seelenadel, die aus Reue und Buße wiedergeborene Geisteskraft vermögen sie nicht zu rauben. Jago und Emilia gehen durcheinander zu Grunde, weil sie in einer Scheinehe ohne innere Weihe und Liebe leben; Rodrigo, weil er in gemeiner Sinneslust eine echte Ehe brechen und Desdemona verführen will; der alte Brabantio, weil er das Recht des Herzens in der Liebe verkannt; Bianca hat sich durch ihre die eheliche Gebundenheit verachtende Ausschweifung des ehelichen Glücks unwürdig gemacht, und sein Verhältniß mit ihr verwickelt Cassio in das tragische Verhängniß, das ihn wenigstens streift. So ist die Idee der Ehe die Schicksalsmacht im Drama.

Die echte Menschenehre im Kampf gegen die Standes- und Scheinehre finden wir in der herrlichsten aller spanischen Tragödien, in Schultheiß von Zalamea dargestellt, einem Werk in welchem Calderon auf Grundlage eines Dramas von Lope und in dessen Sinn und Stil dem Shakespeare-Drama am nächsten gekommen. Bauer will Crespo sein wie seine Ahnen waren und seine Söhne bleiben sollen; gäb' es keine Bauern, gäb' es auch keine Hauptleute. Der donquixotesche Landjunker Don Mendo, der städtische Junker im militärisch-brutalen Kapitän Alvaro stehen den Männern von echtem Schrot und Korn als lächerliche wie als verbrecherische und bestrafte Contrastfiguren gegenüber. Männer von echtem Schrot und Korn aber sind der General Lope de Figuaron und der Bauer Crespo, Männer von Seelenadel, der sich nicht an Stand und Geburt bindet. Es sind zwei ganz verwandte Charaktere, trotzig, derb, mit einem Auflug von Humor, jeder auf seine Standesehre haltend, aber im Gefühl seiner Menschenwürde; sie stoßen auch die harten Köpfe gelegentlich derb gegeneinander, aber nur um sich höher achten zu lernen. Der Hauptmann ist mit Gewalt und List in das obere Gemach eingedrungen, wo die hübsche Tochter des reichen Bauern wohnt; der und sein Sohn kommen hinzu, und während ihres Wortwechsels erscheint der General, und der Bauer dankt ihm dafür, weil er sich sonst vielleicht in Noth gestürzt. Wie so?

Crespo.

Weil ich den erschlug der meiner
Ehr' auch nur von ferne droht.

Don Lope.

Sackerlot! und wißt Ihr nicht
Er ist Hauptmann?

Crespo.

Sackerlot!
Ja, und wär' er General,
Wenn er meiner Ehre droht,
Tödt' ich ihn.

Don Lope.

Und wer dem letzten
Der Soldaten auch am Rock
Nur ein Härchen wagt zu krümmen,
Meiner Seel', den laß ich dort
Gleich erhängen.

Crespo.

Und wer meiner
Ehre nimmt nur ein Atom,
Den erhäng' ich selbst sofort.

Don Lope.

Wißt Ihr nicht, Ihr seid verpflichtet
Schon als Bauer solchen Tort
Zu erdulden?

Crespo.

Am Vermögen, —
An der Ehre nicht, bei Gott!
Meinem König Gut und Leben,
Das ist Pflicht, die Ehre doch
Ist das Eigenthum der Seele,
Und der Seele Herr ist Gott.

Don Lope.

Sapperment, beinahe glaub' ich
Ihr habt wirklich recht, Patron.

Crespo.

Sapperment, das glaub' ich selber,
Denn recht hatt' ich immer noch.

Der General speist nun mit dem Bauer und dessen Familie im Garten zu Abend, ihr trauliches Gespräch wird durch Gesang unterbrochen, in welchem der Hauptmann und seine Gesellen die Tochter des Bauern, Isabel, zum Stelldichein laden, ihr zu schamvoller Entrüstung, den Männern zu strafendem Zorn. Der General holt sein Schwert, der Bauer seinen Spieß, und sie

vertreiben die Ständchenbringer. Der General heißt den Hauptmann in der Frühe mit seiner Truppe aufbrechen; ihm selbst folgt der Sohn des Bauern, Juan, mit ins Feld. Dem gibt der Vater den Reisesegen, der an die von Polonius zu Laertes gesprochenen Lebensregeln anklingt: Du bist, sagt er, ein Bauer, aber von so unbefleckter Herkunft wie die Sonne; darum mistraue dir selber nicht, wenn du nach Höherm strebst, und sieh zu daß du durch eitles Drängen nicht weniger werdest.

Höflich sei auf alle Weise,
Sei mittheilend und freigebig;
Hut vom Kopf, Börs' in der Hand
Das macht daß wir Freunde erwerben;
Denn fürwahr nicht soviel werth
Ist das Gold, das Indiens Erde
Zeugt und das die See verschlingt,
Als beliebt zu sein bei Menschen.
Niemals rede schlecht mit Frauen,
Denn ich sage dir auch die letzte
Ist der Achtung werth, weil sie
Ja es sind durch die wir leben.

Auch sich ehrsam zu kleiden und sein Schwert nicht um Kleines zu ziehen räth der Bauer hier dem Sohn wie dort der Edelmann.

Nun noch ein trauliches Abendgespräch auf der Bank vor dem Hause zwischen Vater und Tochter, worin er die am andern Tag bevorstehende Wahl eines Richters erwähnt, und der Hauptmann stürzt heran und reißt Isabella fort, während Crespo von den Spießgesellen desselben überwältigt und weggeschleppt wird, und bald hört man den Vater nach der Tochter, die Tochter nach dem Vater hinter der Scene rufen und Wehe ächzen, als der Sohn hereinkommt, den Hülfeschrei der männlichen, der weiblichen Stimme vernimmt und nach der letztern sich wendet, eine Situation furchtbar erschütterndster Art, die doch an tragischer Gewalt von der folgenden Scene erreicht, wenn nicht überboten wird, in welcher Isabella, die geschändete Jungfrau, beim Morgengrauen im Walde auftritt, ihre Noth klagend, unwissend wohin sie sich wende, da sie den alten Vater, der sich über nichts mehr als über ihre unbefleckte Ehre gefreut, nicht mit der Kunde betrüben mag wie unselig dieser reine Glanz verfinstert sei; lieber will sie den Bruder aufsuchen daß er sie tödte. Umgekehrt wie Shakespeare's Julia vor der Brautnacht die Sonne rascher hinabsinken heißt, ruft Isabella:

O daß nimmer meinen Augen
Strahlen mag des Tages Schimmer,
Daß ich nicht bei seinem Glanze
Vor mir selber Scham empfinde!
Du des Tages großer Stern,
Weile länger noch im frischen
Meeresschaum, und einmal nur
Laß die scheue Nacht ihr zitternd
Reich verlängern!

Da hört sie nah im Waldesdickicht eine Männerstimme nach dem Tode seufzen, da findet sie den Vater an einen Baum gebunden, und zaudert seine Fesseln zu lösen, damit er sie nicht tödte ehe sie ihr Leid berichtet, ihre Unschuld betheuert habe. Sie erzählt wie die reißenden Wölfe das arglose Lamm fortgeschleppt, wie der Hauptmann ihr seine Liebe betheuert; aber

Weh dem Manne, weh dem Manne
Welcher sinnet Frauenliebe
Mit Gewaltthat zu erwerben!
Denn er sieht nicht, denn er sieht nicht
Daß des Lebensglücks Triumphe
Nicht bestehn im Beut'erringen,
Sondern darin eines Herzens
Freie Neigung zu gewinnen.

Für unsern Geschmack deutet sie mit zuviel rhetorischen Parenthesen sich unterbrechend stockend an was geschehen, was sie nicht erzählen kann:

Wie viel Bitten, wie viel Klagen
Bald demüthig, bald erbittert
Bracht' ich vor! Jedoch vergebens
Denn (hier schweige meine Stimme!)
Uebermüthig (still, mein Jammer!)
Schamlos (meine Seufzer, wimmert!)
Thierisch roh (ihr Augen weint!)
Grausam wild (mein Athem schwindet!)
Schrecklich (Lästrung, werde stumm!)
Ungestüm (o Nacht, umgib mich!) — —

Zu spät kam der Bruder, verwundete den Hauptmann im Zweikampf, flüchtete vor der Uebermacht der Soldaten. Für das Leben seiner Ehre soll nun der Vater dem Kinde den Tod geben. Durch sie von seinen Banden befreit kehrt der Vater heim, und wird beim Eintritt in das Dorf als neuerwählter Richter begrüßt. Auch J. L. Klein bewundert es aufs höchste wie nun das Drama

vom spannungsvollen Situationspathos in eine actionelle Bewegung von gleich ergreifender Mächtigkeit übergeht, hierin liege der Spring- und Schlagpunkt des dramatischen Genies der spanischen Meister. Mit dem Richterstab in der Hand tritt Crespo vor den Hauptmann, und fordert die Ehrenrettung seiner Tochter; der Frevler soll sie zum Altar führen, und er will ihm seine ganze Habe zur Ausstattung geben; ja er, der Mann der echten Ehre, fällt des Scheines misachtend auf die Knie vor dem Hauptmann, daß der seines Hauses und die eigene Ehre rette! Da der Schändliche aber keine Antwort hat als daß der Vater, der alte Schwätzer, es der schönen Isabel danken möge, wenn der adeliche Soldat ihn schone, da erhebt sich der Richter im Gefühl seiner Würde und seines Rechts und heißt die Gerichtsdiener den Hauptmann und seine zwei Spießgesellen wegführen. Mit allem Respect, den derselbe fordert, läßt er ihnen Ketten anlegen, mit Respect verhören und sie nebeneinander mit dem Strang hinrichten. Zornschnaubend kommt der General und fragt beim Gastfreund Crespo an: was für ein Richterlein es wage seine Soldaten in Haft zu nehmen. Ich thats, sagt Crespo; er stahl die Ehre meines Hauses. Der General fordert die Soldaten heraus, der Richter und seine Gemeinde sind entschlossen ihr Recht auch mit Gewalt gegen Gewalt zu behaupten. Im Augenblick wo der General Befehl gibt den Kerker aufzubrechen, erscheint der König. Wer richtet hier? Ich, antwortet Crespo, und überreicht die Acten. Der König sieht die Schuld der Gefangenen, die der Bauer ausliefern soll. Die Kerkerthür wird geöffnet, man sieht die Erdrosselten sitzen. Auf des Königs Frage: warum er den Ritter nicht enthaupten ließ, erwidert Crespo: die Edelleute seiner Gegend lebten so daß der Henker das Köpfen nicht in Uebung habe. Der König bestätigt den Richter in seinem Amt. Isabella wird ins Kloster gehen, einen Bräutigam zu wählen der nicht fragt nach Rang und Stand.

Ein Lustspiel Shakespeare's, zu welchem man die Quelle in einer spanischen Novelle sucht, muthet mich ganz wie eine Studie nach dem Spanischen an, ich meine das Jugendwerk: die beiden Veroneser. Das Mädchen das in Männerkleidern dem Liebhaber folgt und seine Abenteuer durchkreuzt, ein junger Mann der unter die Räuber geht als ob weiter nichts dabei wäre, der Edelmann der die Geliebte dem Freund nachsetzt, der plötzliche Sinneswechsel all das sind Motive die jenseits der Pyrenäen oft vorkommen.

Dichter, Schauspieler, Publikum erziehen einander. Die Poesie stellt höhere Aufgaben für die Darstellung, die Darsteller verlangen das volksthümlich Wirksame, die Zuschauer wachsen mit der fortschreitenden Kunst und erhalten dieselbe zugleich in der lebendigen Beziehung auf das Zeitbewußtsein. So geschah es in Athen und in Paris, in London und Madrid. Motive, Stoffe, Charaktere welche die Freude der Väter waren sind auch den Söhnen ersehnt, aber sie fordern deren Fortbildung gemäß dem verfeinerten Geschmack, der gesteigerten Kunst. Da scheut sich dann der jüngere Dichter nicht, das Alte in verjüngter Form wieder vorzuführen, wie Shakespeare mit dem Hamlet, Lear und König Johann gethan. Ebenso gründen Calderon'sche Stücke auf frühern Arbeiten. Aber nicht immer ist das Neuere das Bessere; manchmal wird der von Anfang an glücklich gefundene Ton zum Nachtheil für den Stoff verlassen, manchmal büßt dieser seinen poetischen Reiz ein, wenn er aus der Romantik der Phantasiewelt in das gewöhnliche bürgerliche Leben verpflanzt wird, wenn alles verständig motivirt werden soll. Aber wo der Stoff die veredelnde Form oder die psychologisch feinere Durchbildung verlangt, da kann selbst der genialere Dichter durch einen Genossen überboten werden, bei welchem die Einsicht und das geschickte Machen die Naturbegabung überwiegt. Wir sehen beides an zwei Stücken Lope's, die uns zugleich zeigen wie spanische Originale auch zu fremden Nationen wanderten.

Wir haben ein Lustspiel von Lope de Vega: Wunder wirket die Verachtung. Die spröde Donna Juana, von drei Männern umworben, weist sie ab; Don Pedro beschließt sie dadurch zu gewinnen daß er sich stellt als ob er sie verschmäht und einer andern Dame sich zugewandt habe. Sein Diener Hernando sagt das der Schönen zu Gehör, fügt etwas roh hinzu: sein Herr bekenne offen daß er sich abgewandt, weil er falsche Haare, falsche Zähne bei Juana wahrgenommen. Ihre Eifersucht wird rege, der Diener soll ihr die Verehrte seines Herrn zeigen, und so läßt sie sich von Gracioso bei Nacht, bei strömendem Regen auf und ab durch die Straßen schleppen. Als sie am Ende von Don Pedro selbst den Namen der Glücklichen fordert, stellt er die Bedingung daß sie selbst bei dieser vermittelnd eintrete, faßt ihre Hand und sagt daß die Hand der Geliebten in der seinen ruhe. In einem andern Stück: „Die häßliche Schöne", kommt ein Polenfürst um die reizende Estella, Herzogin von Lothringen, zu gewinnen. Da er

hört daß sie alle Bewerber zurückweise, tritt er nicht als solcher auf, sondern verschwindet bald nach seiner Ankunft wieder, indem er das Gerücht verbreiten läßt daß ihm die Herzogin zu häßlich sei. Ihre Eitelkeit und Neugier sind rege; sie möchte nun diesen seltsamen Fremden sehen, seine Huldigung erringen. Dazu bietet ihr ein nun am Hof auftretender Cavalier seine Dienste an, gewinnt ihr Vertrauen, ihre Gunst, und stellt sich ihr dann selbst als der Polenfürst dar. Hier haben wir die Motive für ein Meisterwerk Moreto's. Gisbert Vincke zieht auch noch Dramen von Tirso di Molina heran, in welchen gleichfalls eine hartherzige Dame dadurch bekehrt wird daß der verschmähte Liebhaber ihre Eifersucht erweckt, oder eine Dame den Geliebten dadurch fesseln will daß sie scheinbar einen Nebenbuhler erhört; aber sie wird durchschaut, der Mann treibt das gleiche Spiel mit ihr, sie gibt sich überwunden. Moreto in der Donna Diana fügte die zerstreuten Motive künstlerisch zu einem Ganzen, und verfeinerte namentlich das von Lope Angelegte in geistreicher Weise; psychologische Entwickelung, feste Charakterzeichnung, Feinheit und Witz und gewandter Dialog waren seine Stärke und berechtigten ihn das zu geschmackvoller Reife zu bringen was Lope's erfinderisches Genie mehr keck hingeworfen als verständig durchgeführt hatte. Nicht der schlaue Diener, sondern der vielbegabte Herr selbst kommt auf den Gedanken Trotz durch Trotz zu besiegen, während er den Diener in burlesker Doctortracht bei der spröden Schönen als geschworenen Feind aller Verliebtheit sich in Gunst setzen läßt. Moreto rückt alles in die Sphäre höherer Geistes- und Herzensbildung. Es ist seine glänzende Erfindung daß alle drei Liebhaber Diana's einer Dame zum Schein huldigen sollen, daß Don Carlos seine verstellte Kälte vergißt als Donna Diana ihm freundlich wird, dann aber seine feurigen Worte auf Rechnung seiner Rolle setzt; ebenso ist die psychologisch treue Steigerung der erwachenden Empfindung Diana's bis zur eifersüchtigen Leidenschaft, ist die glückliche Lösung des Knotens sein Verdienst. Zergliedernde Herzenskunde und schwungreiche Phantasie, Gemüth und Witz wirken zusammen um ein Meisterwerk zu schaffen. Donna Diana, durch Philosophie gebildet, hochsinnig, von Liebe noch nicht berührt, will in ihrem Frauenstolz sich den gewöhnlichen Bewerbern nicht unterordnen; Don Carlos, gleichfalls noch liebesfrei, tritt ihr gegenüber voll ritterlicher Kampfeslust, und sucht seine Männerehre darin über sie zu triumphiren; sie sind wie

Benedict und Beatrice bei Shakespeare zwei wahlverwandte Naturen, die sich noch nicht erkennen, die sich aneinander reiben wie Stahl und Stein, bis der zündende Funke hervorbricht. Don Carlos sieht sich zuerst von Diana innerlich überwunden, als sie es darauf anlegt ihn zu gewinnen, aber er faßt sich schnell, und erregt ihre Eifersucht indem er Cintia huldigt, und so wird sie inne daß sie ihn liebt, und auf herrliche Weise entfaltet der Dichter den Seelenkampf des Frauenstolzes und der zur Ehebeglückung sich hingebenden Liebeshuld. Ist doch jener Stolz bestraft, indem es ihr Herz kränkt daß nun allen andern Damen, nur nicht ihr die Serenade gebracht wird! Ist er doch bestraft, wenn sie, die nun Liebende, hören muß: Bist du feind den süßen Trieben, nun so laß doch andere lieben! Wie prächtig ist es daß sie manchmal das ihr geltende Gefühl des Carlos zu gewahren glaubt, und daß er, es bemerkend, wieder an sich hält, ihr vom Vater den Freier zum Gatten erbitten will, den sie um auch seine Eifersucht zu wecken jetzt zu begünstigen erklärt. Und während sie in einem leidenschaftlich bewegten Monolog bekennen muß daß sie sich die Hand verbrannte indem sie Feuer an ein fremdes Haus legte, daß das Eis ihres Busens längst geschmolzen ist, da kommt der freudetrunkene Freier, dem Carlos sein Glück gemeldet hat, um ihre Hand zu fassen. So steigern sich die Situationen mit den Affecten in glänzender Weise. Wir hören nun Diana's ans Tragische streifende Seelenqual:

Himmel, was geht in mir vor?
Mir im Busen wüthen Flammen!
Amor ist es, meine Seele
Liegt durch Carlos' Trotz in Banden,
Seine Kälte gab mir Glut,
Amor's Götterkraft verwandelt
Meinen harten Sinn zu strafen
Eisesfrost in Sonnenstrahlen.
Was beginn' ich, wehe mir,
Mich des Kummers zu entladen,
Der den Busen droht zu sprengen?
Räthlich wär's ihn laut zu sagen.
Was? Ich soll mit eignen Lippen
Kundthun daß ich mich vergangen,
Ich gestehen daß ich liebe?

Und noch einmal eine Steigerung: Cintia kommt, Diana's Zustimmung zu erbitten daß sie Carlos' Werbung um ihre Hand an-

nehme. „O laß ihn unerhört schmachten, spotte seiner Qualen, höhne seine Seufzer, laß ihn der Verachtung zehrend Feuer erfahren!“ ruft Diana. Liebt er mich, werd' ich ihn lieben, versetzt Cintia.

Du ihn lieben? Du von Carlos
Angebetet, ich verachtet!
Du willst seinen Namen tragen,
Wenn das Herz in meiner Brust
Mir zerspringen will vor Jammer?

Aber Diana faßt sich in der Leidenschaft selbst, ihre Ehre will sie wahren, und mit diesem Entschluß kämpft sie sich selbst die wundervollen Worte ab:

Cintia, liebe Freundin, wenn
Carlos dein begehrt als Gattin,
Wenn er unverlangt dir zollt
Liebe die er mir versagte,
Nun so nimm ihn hin und freue
Dich des Glücks in seinen Armen!

In dieser Selbstüberwindung macht sich die hohe Frauenseele der vollsten Liebe werth. Sie bekennt Cintia ihre Liebe, Cintia bringt die Freudenbotschaft dem Vater, dem liebenden Carlos, und während Diana den Männern zuschreitet, ungewiß was da werde, den Tod wünschend, wenn das rechte Glück ihr versagt sei, da legt Carlos sein Geschick in ihre Hand, und sie sinkt nun dem in die Arme, der so trefflich verstanden zu besiegen Trotz mit Trotz.

Italiener und Franzosen haben sich nach Moreto mit ihm in einen Wettkampf gewagt, in welchem sie keine Lorbern verdienten. Molière ward von Ludwig XIV. überhastet, als er die Komödie für ein Hoffest nach Griechenland verlegte und das in Alexandrinern Begonnene in Prosa weiter schreiben mußte. Gozzi folgte im Bau des Stücks ganz dem Vorbild Moreto's, stattete seine „Philosophische Prinzessin“ nicht zu ihrem Vortheil mit mehr Reflexion und Gelehrsamkeit aus, und zog den Ton des Ganzen wieder mehr ins Possenhafte herab. West zeichnete wieder feiner in der deutschen Bearbeitung Moreto's, und gab auch den beiden andern Liebespaaren eine ausgeführtere Darstellung, aber die Höhe der Kunst verbleibt dem Originale Moreto's, das Dohrn gut verdeutscht hat.

Dagegen scheiterte Moreto als er zwei Meisterwerke von Vorgängern, Tirso's Bäuerin von Villecas und Lope's wunderbare Komödie „das Unmöglichste von allem“ dem mehr nüchternen verständigen Zeitgeschmack anpaßte. Mit glücklichem Griff verlegte Lope die Scene an den Hof der Königin Antonia von Neapel, die vom Wechselfieber befallen ist während sie ihren Freier, den Prinzen von Aragonien erwartet; sie verheißt dem der sie heile eine große Belohnung, und erheitert sich an den Tagen, wo sie von der Krankheit frei ist, durch einen Minnehof, wo die Cavaliere und Damen sich in Liebesgedichten und Räthselspielen üben. Die Königin legt einmal die Frage vor: was das Unmöglichste von allem sei, und entscheidet sich dafür: ein liebendes Weib zu hüten. Roberto widerspricht, indem Folgsamkeit und Schwäche vielmehr Frauenart sei; seine Schwester Diana wisse was sich zieme, er werde sie zu hüten wissen. Lisardo, der jugendliche Rath der Königin, verficht ihre Ansicht, und erfüllt ihren Wunsch Diana zur Strafe Roberto's zu erobern, zu entführen um so lieber als er sie bereits im Stillen liebt. Diana, die von Lisardo Günstiges gehört hatte ohne daß er ihr huldigend nahe gekommen, vernimmt vom Haushofmeister Fulgencio daß er sie hüten, keinem Mann Zutritt gestatten solle, namentlich dem Lisardo nicht. Aber dessen Diener Ramon steht bereits als vlämischer Händler verkleidet auf der Straße und ruft seine Waaren aus; Diana will seine Schmucksachen sehen, er wird unbefangen eingelassen, und zeigt ein Bildniß seines Herrn, das er ihr gegen ihr eigenes überläßt. Roberto fängt an besorgt zu werden, durchsucht das Zimmer der Schwester und findet das Bildniß Lisardo's; sie sagt daß ihre Zofe es eben beim Kirchgang gefunden, und hat es eiligst veranstaltet daß dasselbe als verloren ausgeschellt und zurückerbeten wird. Unmittelbar darauf erscheint Ramon in neuer Verkleidung als Stallmeister des aragonischen Kronfeldherrn, eines Verwandten von Roberto, in dessen Haus mit stattlichen Pferden — aus dem Marstall der Königin —, die dem Vetter zum Geschenk gesandt würden um sie bei der Hochzeitsfeier der Königin zu benutzen. Ramon wird zur Wartung der Pferde im Hause behalten, übergibt an Diana einen Brief Lisardo's, der sie bittet daß er ihr am Abend persönlich seine Liebe erklären dürfe. Als Kofferträger seines Dieners ist er mitgekommen und im Garten verborgen. Roberto will seine Schwester nun um der Hut ledig zu werden mit einem Freunde verloben, aber bereits

verständigen sich die Liebenden im Myrtenbusch, während die Musikanten das alte Liedchen spielen und singen:

> Mutter, meine Mutter, Hüter stellt ihr mir?
> Hüt' ich mich nicht selber, hilft kein Hüter mir!

Diana nimmt den Geliebten im Obergewand der Zofe mit in das Haus, wo sie ihn versteckt, wo beide Gelegenheit haben sich ihre Liebe zu versichern. Als eine Sklavin den fremden Mann entdeckt, vermummt sich Lisardo und erzwingt mit gezücktem Dolch sich den Ausgang. Als Roberto das hört erklärt er im Zorn der Schwester daß er sie noch heute ins Kloster bringe. Wie nun Ramon das alles bemerkt, fällt er in verstellte Krämpfe, und während man um ihn beschäftigt ist flüchtet Diana mit der Zofe maskirt und vermummt auf die Straße, wo Lisardo ihrer wartet. Da kommt Roberto des Wegs, die Mädchen erschrecken, aber Lisardo tritt zu ihm heran, sagt seine Begleiterinnen seien auf der Flucht vor einem eifersüchtigen Gatten, der sie quäle, und Roberto hält es für Ritterpflicht sich gleichfalls ihrer anzunehmen, und so geleitet er die Schwester selbst in das Haus des Geliebten. Indeß heilt Ramon die Königin durch einen plötzlichen Schreck, sodaß sie dem ankommenden Prinzen gesund entgegengeht, während Roberto, der heimgekehrt das Haus leer gefunden, Gerechtigkeit gegen den Entführer fordert; die Königin heißt ihn den Ehebund der Schwester mit Lisardo bestätigen, was er denn auch thut, und der schlaue Ramon erhält ein reiches Geschenk und die Zofe zur Frau. Dreifache Hochzeit schließt die Komödie. Stoff und Form stehen in ihr in heiterer Harmonie; aus den gewöhnlichen Verhältnissen sind wir in ein Reich versetzt wo die Phantasie waltet, an deren holdem Gebilde wir uns ergötzen, während die poetischen Blüten der Sprache all' ihre Reize ausbreiten. Als ich die Dichtung zum ersten mal in der vorzüglichen Uebersetzung von Braunfels las, wie beneidete ich eine Zeit die sich daran erquickte, statt sich auf hausbackene Trockenheit und unlustigen Realismus zu beschränken, wie unser gewöhnliches Theaterpublikum!

Aber schon bald nach Lope griff dieser Zug nach der Prosa um sich, und so verlegt Moreto den Schauplatz in die unmittelbare Nähe, nach Madrid in bürgerliche Verhältnisse, aus dem vlämischen Schmuckhändler wird ein Schneider, der das Maß nehmen will, alles wird auf ähnliche Art ordinärer, und Motive die nicht leicht glaublich dünkten sind mit Trivialitäten ersetzt.

Dann verlegte unter Karl II. der Komödienschreiber Crower die Scene nach London. Da will Lord Belguard seiner Schwester Leonore einen Gecken zum Mann geben, und das Testament des Vaters hat ihr mit Enterbung gedroht, wenn sie sich gegen den Willen des Bruders verheirathe; eine alte Tante, ein Puritaner und ein Feind aller Betbrüder sind zu Wächtern des Mädchens bestellt, und ein verdorbener lustiger Student leitet die Intrigue. Alles geht ins Breite und Burleske, der ätherische Duft der Poesie ist verflogen. Das blieb so auch in neuen französischen und deutschen Bearbeitungen, welche letztern bald auf den Engländer, bald auf Moreto zurückgingen. Schröder machte wenigstens durch Kürzungen und Beseitigung von Derbheiten ein wirksames Bühnenstück daraus.

Wir sehen: wo Moreto ein rasch hingeworfenes Dichterwerk vor Augen hatte, dessen Anlage verfeinerte Sitte und verständige Motivirung und Führung verlangt, da nahm er noch manches aus verwandten ältern Stücken hinzu und brachte ein dauerndes Werk zu Stande; wo aber der originale Genius eine poesiereiche in sich vollendete Dichtung geschaffen, da war die Umsetzung in die Prosa des gewöhnlichen Lebens vom Uebel.

Betrachten wir einen spanischen Stoff, der in der deutschen Musik seine vollendete Darstellung erlangt hat. Tirso di Molina ist der erste Dichter der Don Juan-Sage. Sein von Meisterhand flüchtig hingeworfenes Drama bildet die Grundlage für Molière und da Ponte, der für Mozart's Oper den Text schrieb. Die spanische Tragödie beginnt in Neapel, wo Don Juan statt Octavio's die Herzogin Isabella nachts besucht, überrascht wird und nach Spanien entflieht. Das Schiffermädchen Tisbea rettet den Schiffbrüchigen; er verführt und verläßt sie, kommt nach Sevilla, unterschlägt die an seinen Freund Mata gerichtete Einladung von Donna Anna, und dieser leiht ihm selber den rothen Mantel zum nächtlichen Abenteuer bei derselben. Sie erkennt den Verrath, sie ruft um Hülfe; ihr herbeieilender Vater fällt durch den Degen Don Juan's; dieser wird verbannt, kommt auf eine Bauernhochzeit und bethört die neuvermählte Bäuerin Aminta. Heimlich kehrt er wieder nach Sevilla, und ladet das steinerne Grabdenkmal von Donna Anna's Vater zu Gast. Das Standbild kommt, und fordert von Don Juan einen Gegenbesuch am andern Abend in der Kapelle. Er verspricht es, und wie er dann dort die Hand der Statue gefaßt, versinkt sie mit ihm in die

Tiefe. Inzwischen sind Isabella, Tisbea, Aminta sühneheischend nach Sevilla gekommen; den Verführer hat die Strafe Gottes erreicht, und sammt Donna Anna bieten sie als seine Witwen ihren frühern Verehrern die Hand. Wenn Don Juan's Diener ihn einmal die Zuchtruthe der Weiber nennt, so deutet er darauf hin wie leichtsinnig sie dem schönen ritterlichen Mann entgegenkommen, und dafür leiden; ihm selbst wird sein Jugendmuth verhängnißvoll, er pocht darauf daß es lang hin sei bis zu Tod und Gericht. Molière hat den Charakter gesteigert, indem er aus dem Leichtsinnigen einen Leugner Gottes und der sittlichen Weltordnung machte, dem die Verführung der Frauen eine dämonische Lust ist; dem gegenüber wird der Bediente eine lächerliche Figur, wenn er moralisirt und das Dasein Gottes beweisen will. Molière hat im Streben nach Vereinfachung die Hauptgestalt der Donna Anna weggelassen, die puppenspielartige Behandlung paßt nicht recht zur Größe des Stoffs. Im Verein mit da Ponte ist ihm Mozart gerecht geworden. Der Romane gab den concentrirten Aufbau des Werks. Donna Anna's Hülferuf eröffnet das Stück, Donna Elvira vertritt die ihm nachreisenden Verführten, Zerline die Bäuerin die er am Hochzeitstag bethört; wie Don Juan den Masetto überlistet, wie er in seinem Mantel die Elvira durch Leporello betrügt, wie das ineinandergreift, wie er im Frevelmuth den Ermordeten zu Gaste lädt und dieser beim Mahl selbst ihn packt, das ist die treffliche Grundlage des Romanen für die geniale Charakterzeichnung des Germanen; denn erst durch die Musik wird das Werk vollendet, wird der sentimentale Ottavio von dem kühnen Don Juan, wird die sittliche Hoheit der racheheischenden Donna Anna von Elvira's durch den Zauber des trügerischen Geliebten noch und doch umstricktem Herzen und von der naiven Koketterie Zerlinens so vorzüglich abgehoben, wird Don Juan in seiner übersprudelnden Lebenskraft und geistig-sinnlichen Ueberlegenheit so hinreißend dargestellt, in Leporello ihm die komische Contrastfigur beigegeben, die Tragik der genialen Persönlichkeit, die sich über das Sittengesetz stellt, so unübertrefflich offenbart und der wunderbare Humor mitten im Ernstgewaltigen erreicht; erst in Mozart's Tönen umwittern uns die Schauer des Gerichts, wenn der steinerne Gast auftritt und der Tod seine kalte Hand in die üppige Lebenslust hineinstreckt. Ich glaube wir haben ein Recht die Opern Gluck's und Mozart's in unser deutsches Drama hereinzuziehen; Mozart's Don Juan ist ein Seitenstück zu Goethe's

Faust geworden, ohne daß Musiker und Dichter da wetteifern wollen wo die Stärke des andern liegt, hat jeder auf seinem Gebiet, der eine im Reich des Gefühls, der andere im Reich des Gedankens, die Palme errungen.

Schon Lessing stellte in der Hamburger Dramaturgie ein spanisches und ein englisches Drama einander und dem französischen gegenüber. Es waren keine Werke ersten Rangs, aber charakteristisch gerade für die nationalen Eigenthümlichkeiten. Der Stoff ist Essex, der englische General, den Elisabeth liebt und ihm doch eine Ohrfeige gibt, der dann einen Aufstand erregt und hingerichtet wird. Lessing tadelt bei dem Engländer Banks die Vermischung des Schwülstigen und Platten, welche die Franzosen vermeiden, dafür aber ein conventionelles vornehmes Pathos langweilig durchführen; in dem Werke selbst findet er mehr Wahrheit, Natur und Uebereinstimmung als in den Essexen des Calprenede, des Boyer, des jüngern Corneille. Lessing rühmt wie Elisabeth nicht von Liebe spricht, aber ganz als verliebte Frau handelt, sowol wenn die Nottingham auf Essex schmäht als wenn die mit ihm heimlich vermählte Rutland begeistert von ihm redet und ihr Herz verräth. Der Engländer ist der Geschichte treu geblieben, der Spanier hat sie romanhaft aufgeputzt. Da sieht Essex, der aus dem Krieg heimkehrend zuerst seine geliebte Bianca auf dem Land heimsuchen will, eine Schöne die Füße in der Themse baden; ein Schuß fällt und fehlt sie, und er vertreibt die Mörder, die sie mit dem Dolch angreifen wollten; sie ist maskirt, gibt ihrem Retter ihre Schärpe. Mit Erstaunen erfährt Essex von seiner Geliebten daß diese selbst das Complot gegen die von ihm verehrte Königin eingefädelt, geht zum Schein darauf ein und schreibt einen Brief an die Verschworenen, den sein possenhafter Bedienter überbringen soll. Er erscheint dann mit der Schärpe vor der Königin, erstattet ihr Bericht, und sie, die in dem Günstling ihres Herzens den Retter ihres Lebens erkennt, kämpft den Kampf des Stolzes und der Neigung, er den Kampf der Liebe zu Bianca mit der stolzen Freude daß er das Herz der Königin gewonnen, mit dem Ehrgeiz der dadurch gesteigert wird. Die Schärpe gibt er dem Bedienten als er zur eifersüchtigen Bianca gehen will; diese sieht wie der letztere etwas verbergen will, entreißt ihm die Schärpe und bindet sie selber um. Essex ist wieder bei der Königin, ein Liedchen das sie singen läßt

glossirt er und bekennt so verblümt seine Gefühle; die Königin ermuthigt ihn zu offenem Wort, da meldet Bianca den fürstlichen französischen Freier; Elisabeth sieht ihre Schärpe im Besitz einer andern, geräth in Verwirrung, in die Empörung der Eifersucht, und als Essex rasch seine Liebe erklärt, verweist sie ihm die eitle Vermessenheit und verbannt ihn aus ihren Augen. Der Franzose hatte sich Knall und Fall in Bianca verliebt, sie berichtet ihm daß ihre Ehre verloren sei, wenn sie nicht rasch die Gattin von Essex werde, und er verspricht ihr Fürsprecher bei der Königin zu werden. Er empfiehlt die Sache Bianca's der Königin und läßt die Frauen allein. Bianca bekennt wie sie zu Graf Essex steht, die Königin verweist ihr die Schwäche, den Leichtsinn, und befiehlt ihr sich den Grafen aus dem Sinn zu schlagen. Bianca, die ihren Vater und Bruder durch Elisabeth verloren, da dieselben Anhänger von Maria Stuart waren, soll nun auch den Geliebten opfern und der Schande verfallen; sie beschließt die Königin zu erschießen. Die Königin wird von Staatsgeschäften durch ihr Herz abgezogen; als sie in Papieren den Grafentitel sieht, erinnert sie das an Essex. „Dieser Zug ist vortrefflich", sagt Lessing. So wird sein Prinz, als er unter einer Bittschrift den Namen Emilie liest, in leidenschaftliche Aufwallung für Emilia Galotti versetzt. Die Königin ist entschlummert, Bianca kommt, zielt mit einer Pistole nach ihr, aber Essex hatte sie aufgesucht, war ihr gefolgt und fällt ihr in den Arm, der Schuß geht los; die Königin erwacht, Essex ist edel genug Bianca nicht zu verrathen, die Königin will ihr verzeihen, wenn sie glauben darf daß der Graf nicht schuldig sei. Aber der herbeigeeilte Kanzler verlangt Untersuchung und Bestrafung, und da Essex schweigt, wird er gefangen abgeführt. Der Brief, den man bei seinem Bedienten gefunden, gilt als Beweis seiner Schuld. Da er Bianca nicht mehr sehen soll, schreibt er ihr sie möge von dem verbrecherischen Plan die Mitverschworenen abhalten; er habe nur zum Schein zugestimmt um die Königin retten zu können. Die Königin kommt in der ersten Scene in das Gefängniß, sie bietet dem Grafen den Schlüssel desselben, er wirft ihn in die Themse; durch die Flucht wäre sein Leben zu theuer erkauft. „Die Frau wollte ihn retten, die Königin muß dem Recht seinen Lauf lassen", sagt Elisabeth. Als sie den Befehl zur Hinrichtung gegeben, überreicht man ihr den Brief an Bianca, der die Unschuld des Grafen beweist; für Bianca stirbt er den Tod des Verräthers. Freudestrahlend ruft die

Königin: Das Urtheil darf nicht vollzogen werden! Aber der Kopf des Geliebten wird ihr überbracht.

„So sind die spanischen Dramen", sagt Lessing; „in allen einerlei Schönheiten und einerlei Fehler; mehr oder weniger, das versteht sich. Die Fehler springen in die Augen, aber nach den Schönheiten dürfte man nachfragen. Eine ganz eigene Fabel; eine sehr sinnreiche Verwickelung; sehr viele und sonderbare und immer neue Theaterstreiche; die ausgespartesten Situationen; meistens sehr wohl angelegte und bis ans Ende gehaltene Charaktere; nicht selten viel Würde und Stärke im Ausdruck. Das sind allerdings Schönheiten. Ich sage nicht daß es die höchsten sind; ich leugne nicht daß sie zum Theil sehr leicht bis ins Romanhafte, Abenteuerliche, Unnatürliche können getrieben werden, daß sie bei den Spaniern von diesen Uebertreibungen selten frei sind. Aber man nehme den meisten französischen Stücken ihre mechanische Regelmäßigkeit, und sage mir ob ihnen andere als Schönheiten solcher Art übrigbleiben? Was haben sie sonst noch viel Gutes als Verwickelungen und Theaterstreiche und Situationen? Anständigkeit! wird man mir sagen. Nun ja, Anständigkeit. Alle ihre Verwickelungen sind anständiger und einförmiger, alle ihre Thaterstreiche anständiger und abgedroschener, alle ihre Situationen anständiger und gezwungener. Das kommt von der Anständigkeit!"

Betrachten wir noch ein herrliches Werk, die Tragödie in welcher der aufsteigende junge Shakespeare neben Richard III. seiner Meisterschaft innewurde und die erste Stelle auf der Bühne seiner Nation eroberte, — Romeo und Julia, um den Italiener Groto, den Spanier Lope vergleichend heranzuziehen. Die gemeinsame Quelle ist die Novelle von Luigi da Porto. Shakespeare scheint die beiden Vorgänger gekannt zu haben, das bezeugen gar manche Motive die sich bei ihnen und bei ihm, aber nicht in der Novelle finden; seine Größe erscheint um so herrlicher, wenn er jene kannte und mit kunstverständiger Genialität hier beibehielt, dort umbildete; so steht uns der Geist der Griechen nicht niedriger, sondern höher, seitdem die Zusammenhänge der antiken Architektur und Plastik mit dem Orient klarer geworden sind.

Der Italiener Luigi Groto, der Blinde von Hadria, verlegt die Geschichte nach Art der Renaissancetragödie seines Vaterlands in das Alterthum, wohin der Stoff wenig paßt; wir wollen im

Gegentheil auf der Bühne das allgemein Menschliche in unmittelbarster Verständlichkeit. Die Stadt Hadria ist im Krieg mit den Latinern von deren König Mezentio belagert; da berichtet nun Hadriana, die Königstocher von Hadria, ihrer Amme daß sie den Sohn des feindlichen Herrschers vom Thurm aus erblickt:

Ich sah mein erstes und mein letztes Leid,
Mein Leid war eine Wonne ohne Freude,
Ein Wollen das bezwingt obwol es schmerzt,
Ein Denken das man nährt obgleich es tödtet,
Ein Gram den zur Erholung schenkt der Himmel,
Ein Tod unsterblich und voll Lebenskraft,
Die Hölle gleichbar einem Paradiese.

Klein macht darauf aufmerksam wie auch Shakespeare's Romeo diese Rhetorik des Concettistils nicht verschmäht, indem sein innerer Kampf bei der unerwiderten Liebe zu Rosalinde, ein Gegenbild des äußern Kampfs der feindlichen Häuser, sein Herz zu solchem antithetischen Funkensprühen treibt:

Ach, welch ein Streit war hier?
Haß gibt hier viel zu schaffen, Liebe mehr.
Nun denn: liebreicher Haß, streitsücht'ge Liebe!
Schwermüth'ger Leichtsinn, ernste Tändelei!
Entstellend Chaos glänzender Gestalten!
Bleischwinge! lichter Hauch und kalte Glut!

Wie anders aber klingen doch die einfachen wunderbaren Herzenslaute der vollen erwiderten Liebe in den Gesprächen zwischen ihm und Julia!

Hadriana erzählt weiter daß sie sich einem weisen Magier vertraut und durch diesen erfahren wie auch Latino sie vom Lager aus gesehen und für sie entbrannt sei — ohne Worte, so aus weiter Ferne, statt der Nähe und der holden Wechselrede auf dem Ballfeste! Der Magier hat den Prinzen bei nächtlicher Weile in die Stadt gebracht, im Garten haben die Liebenden mit Küssen sich Treue geschworen. In einer zweiten Scene erhält Hadriana's Mutter Oronta durch einen Boten Kunde wie ein Ritter in weißer Rüstung den Latino zum Zweikampf gefordert, aber von demselben erschlagen und dann als Hadriana's Bruder erkannt worden sei; — so wird das Tybaltmotiv umgebildet. Wehklagen der Mutter um den Sohn, der Tochter um den Bruder und den Geliebten; ein langer Klagechor der Priester schließt die Scene. Dann erscheint Latino in nächtlicher Zusammenkunft mit Hadriana und hält

zuerst eine Rede in 352 Elffilblern um sich zu rechtfertigen und der Geliebten sein Schwert zu überreichen damit sie ihn tödte. Sie thut es natürlich nicht. Der Abschied aber erfolgt in Worten die bei Shakespeare nachklingen; wenn ihm auch die einheimischen Tagelieder das Motiv dazu bieten konnten.

Hadriana.

Wenn du mich liebst, so geh' noch nicht von hinnen...

Latino.

Doch irr' ich nicht, bricht schon der Morgen an.
Horch auf die Nachtigall die mit uns wacht,
Mit uns im Hagebusche seufzt. Der Frühthau
Vereint mit unsern Thränen sich, wie er
Die Gräser netzt. Ach, blick' gen Osten hin:
Schon scheint das Morgenroth und führt erneut
Herauf die Sonne, die besiegt doch bleibt
Von meiner Sonne.

Hadriana.

Weh, ein Schauer faßt mich,
Ein fröstelnd Beben. Dieses ist die Stunde
Die meine Wonne auslöscht, dies die Stunde
Die mich was Gram ist lehrt. Misgönnische Nacht,
Warum enteilst du, fliehest du so schnell
Um dich und mich mit dir ins Meer zu stürzen,
Dich in den Ebro, mich ins Thränenmeer!

Bei Shakespeare vernehmen wir vorher aus Julia's Mund den Gegenruf an die Nacht, die ihren dichten Vorhang ausbreiten soll. Dann bei Groto abermals in Nachahmung der Antike ein Schlußchor von dem Verderben das Venus und Amor im Geleite haben. Dann kündet die Mutter wie bei Shakespeare der Tochter als zum Troste eine bevorstehende Freude, die Verlobung mit dem Sabinerprinzen, worauf Hadriana wie Julia erklärt daß sie noch nicht heirathen wolle; ebenso bei beiden Dichtern die Aufregung des Vaters, in rhetorischem Pathos bei dem Italiener, in einer bürgerlich-hausväterlichen Derbheit bei dem Engländer, in Ausdrücken „deren hitziger Humor das Herz wunderbar anheimelt und einen gemüthlichen Anstrich gibt" (Klein). Als Rettungsmittel bietet der Magier ein Schlafpulver. Es ist Shakespeare's Verdienst daß er die Ueberlieferung der Novelle von Julia's echtweiblichem Heldenmuth in ihrem Monolog so erschütternd großartig uns erleben, sie zur Heroine sich vor uns entfalten läßt, wie sie

die Schauer des Todes, die Schrecken des Grabes vorempfindet, die Vision Tybalt's hat, und Romeo den Becher zutrinkt. Dann stimmt der Chor bei Groto den Hochzeitsgesang an, den Julia's Monolog: Hinab, du flammenhufiges Gespann! ersetzt, wo ihre jungfräulichen Lippen aussprechen was zu jener Zeit den Bräuten in den Epithalamien gesungen ward. Was dann Shakespeare uns vor Augen stellt, die Scheinleiche Julia's im Brautschmuck, das Verhalten der Ihrigen bei derselben, das hören wir bei Groto in langen Botenberichten und Ammenerzählungen. Dann folgt Julia's Bestattung, der Abschied der Aeltern, ein Trauergesang des Chors. Am Anfang des fünften Acts erhält der Magier von seinem Eilboten Bericht, daß dieser den Latino nicht gefunden habe, und entschließt sich selbst zur Gruft zu gehen. Dort ist bereits Latino mit dem Boten der Amme, der ihm den Tod der Geliebten gemeldet. Er öffnet die Thür, und hält eine überlange Klagerede, weichlich-sentimental. Vortrefflich sagt Klein: „Romeo's Pathos hat einen Zug bittern Grimmes gegen das Geschick, und noch in diesem Moment einen Feuerhauch von dem Trotze den er den Sternen bietet. Sein verzweiflungsvolles Liebesweh kämpft mit dem Tode den Herculesringkampf um Alceste, aber um die ewige Vereinigung mit der Geliebten, um dem Tod eine gemeinsame Hinraffung und Untrennbarkeit abzuringen. Ein solches heroisches Herzeleid verleiht der Todessehnsucht, dem entschlossenen Abbruch mit dem Leben, jenen heroisch schicksalvollen Charakter, jene liebesstarke Ruhe inmitten einer jammervollen Selbstzerstörung, jene Signatur des Tragischen, die selbst die Verzweiflung beseligend vergöttlicht und den Verzweiflungstod poetisch lichtet zum ewigen Leben." Und wie schwelgt Romeo noch einmal mit wenig Worten in der Schönheit der Geliebten, die Latino von Kopf bis zu Fuß redselig in vielen Versen beschreibt! Noch fällt Paris von Romeo's Hand, aber mit versöhnender Thräne legt er ihn in Julia's Gruft, und sie küssend stirbt er. Julia's Erwachen vor seinem Tod, in der Novelle erträglich, ja diese ins Dramatische steigernd am Schluß, wäre im Schauspiel peinlich. Groto schenkt es uns nicht; Hadriana muß Latino's Todeskampf mit ansehen, seine Jammerrede hören, darunter auch die seltsamen Worte, die der Ehe mit dem Sabinerprinzen gedenken:

Ich bitt' Euch, wenn Ihr Eurem neuen Gatten
Den zarten Körper überliefert, den
Ich — nicht bereu' ich's, keusch zurückließ,

So wendet manchmal Euer Herz von ihm
Demjen'gen zu, der Euch zu Liebe ruht
Im Marmorsarge unter krausen Schlangen,
Dieweil in einen Liebesknäuel verflochten
Ihr Euch des jugendlichen Gatten freut.

Sie thut das freilich nicht, sondern ersticht sich mit einer Stricknadel, nachdem auch der Magier gekommen und sie den Wunsch ausgesprochen: der Himmel möge einen Dichter begnaden daß der ihre Geschichte in einem Theaterstück für treue Liebende darstelle, und der Chor legt die Moral des Stückes aus:

Lernet, ihr Mädchen,
Euch nicht zu verheirathen
Ohne der Väter Willen,
Denn ohne den kann in den Ehen
Nichts anders als Schaden und Leid geschehen.

Bei Shakespeare reichen die Aeltern am gemeinsamen Sarge der Kinder sich die Hände zur Versöhnung; die Liebe hat durch ihren Opfertod auch hier den Haß überwunden. Die ihr. Geweihten, die das höchste Glück allerdings wie einen Raub an sich gerissen und dadurch für die übrigen Lebensverhältnisse rücksichtslos oder verblendet waren, haben Wonne und Weh in vollem Maße gekostet; die Uebermacht ihrer Leidenschaft hat „wie Feuer und Pulver im Kusse sich verzehrt“ sie dahingerafft, aber indem sie sie zu unsterblichem Leben verklärte.

Bei Lope wie bei Shakespeare lernen die Kinder der feindlichen Häuser sich auf einem Ball kennen und lieben; bei nächtlicher Zusammenkunft im Garten beschließen sie die heimliche Ehe. Aber Shakespeare gibt uns zuerst die trefflichen Expositionsscenen, die uns im Kampf auf der Straße den Familienhaß und dann in Romeo's sentimentaler Schwärmerei für Rosalinde den Gegensatz zeigen, welchen die Liebe um dramatisch zu werden sofort überwinden muß. Daß auf dem Ball Romeo's Anwesenheit bemerkt, Tybalt's Aufregung darüber vom alten Capulet beschwichtigt wird, findet sich bei Lope umgekehrt; Otavio, der Liebhaber Julia's, tritt für Roselo (Romeo) ein; bei Shakespeare ist es ein trefflicher Vorklang des spätern todbringenden Kampfes und an sich natürlicher. Daß Julia anfangs auf ihre Freundin Dorothea eifersüchtig ist, scheint ebenso überflüssig, wie daß sie ihrem Liebhaber zärtlich thut und ihn in den Garten bestellt, während sie Romeo zublinzelt und zuflüstert daß das alles ihm gelte; solche

kokette Spielerei ist der Tragödie fremd; aber auf eine Tragödie hat Lope sein Werk ja auch nicht angelegt. Der Straßenkampf entbrennt hier im zweiten Act, Roselo will ihn schlichten, eine wechselseitige Heirath soll die Familien versöhnen, er will Julien seine Hand reichen. Darauf wird Otavio (Tybalt) eifersüchtig, fordert ihn zum Kampf und fällt. Romeo wird verbannt, und die Aeltern wollen die wie sie meinen um Otavio jammernde Julia durch baldige Vermählung mit Graf Paris trösten. Wie viel vortrefflicher meidet Romeo bei Shakespeare den Kampf, bis Mercutio gefallen ist und er nun den Freund zu rächen hat. Die Poesie der Brautnacht sowie der wundervolle Contrast wie die Schreckensnachricht in Julia's freudige Liebeserwartung hineinschlägt ist bei Shakespeare viel herrlicher und mit Recht der Mittelpunkt der Tragödie. Graf Paris ist bei Lope gerade mit dem geflüchteten Roselo zusammen, als er die Einladung erhält Julia zu heirathen; bei Shakespeare war seine Werbung bei den Aeltern viel besser die Veranlassung zum Ballfest, wo er Julia näher treten sollte. Der Spanier läßt nun Roselo die Geliebte für untreu halten, dafür will auch der Liebende sich durch eine andere Liebschaft trösten und rächen; wenn auch der Versuch fehlschlägt, und ihn überzeugt daß er von Julien nicht lassen kann, so war ihn nur machen zu wollen ein unglücklicher, für Shakespeare's Romeo unmöglicher Einfall. Julia leert indeß den Schlaftrunk, den der Mönch ihr gereicht, und im dritten Act ist ihr Erwachen in der Gruft voll ergreifender Wahrheit der Empfindung. Aber Lope hat nun die Novelle geändert: der Bote des Mönchs hat den Roselo gefunden, dieser kommt zur rechten Zeit, hat aber mit seinem furchtsamen Diener, der die Lampe fallen läßt, eine lächerliche Scene, bis Julia ihn zu sich ruft, mit ihm die Gruft verläßt. Ihr Vater ist Witwer und hat den Einfall, da seine einzige Tochter gestorben sei, seine Nichte Dorothea zu heirathen; er ist mit derselben bereits auf sein Landgut gegangen. Dorthin kommen nun als Schnitter verkleidet Julia und Roselo, und er geht zunächst in den Keller, sie in eine Dachkammer. Von dieser aus ruft sie durch eine Luke dem Vater, der sich zu Bette gelegt, wie eine Geisterstimme zu: sie habe Roselo geliebt und finde im Grabe keine Ruhe bis er in ihre Vermählung mit ihm einwillige. Der Vater erklärt sich bereit dazu. Da wird nun auch Roselo, den die Hochzeitsgäste im Keller entdeckt, herbeigebracht; der Alte versöhnt sich mit ihm, ja will ihm Dorothea

abtreten; das ist zuviel für Julia; eifersüchtig eilt sie herbei, und mit allgemeiner Ueberraschung und Versöhnung schließt das Stück — wie eine Farce. Um eine Unterhaltungskomödie zu machen hat Lope diesmal den tragischen Stoff verkannt und verhunzt. Shakespeare sah in ihm die Verherrlichung der Liebe: die Liebenden wählen lieber den Tod als daß sie einander untreu werden; so sind sie beseligt in dem was ihnen Leid und Untergang bringt. Das ganze volle sinnlich-geistige Wesen der Liebe ist in ihnen offenbar: so überwindet Julia den Antrag zu einer Convenienzheirath wie das blos Sinnliche, zu dem die Amme räth, und Romeo die Schwärmerei für Rosalinde, in die er liebebedürftig sich hineingeträumt, bis das rechte Gegenbild in Julia ihm erscheint; ungetheilt, einzig, ewig gehören sie einander an. Die Idee der Liebe ist in Shakespeare's Dichtung so herrlich im Drama gestaltet und ausgesprochen wie im indischen Epos von Nal und Damajanti und in Goethe's Lyrik.

Auch ein indisches Drama verherrlicht Glück und Leid der Liebe, worin wie in Romeo und Julia die plötzlich erfaßte heimliche Herzenswonne dem Blitz verglichen und sehr bezeichnend für das Ganze gesagt wird:

Wie seltsam wechseln dieses Tags Geschichten!
In einem Regenschauer mischen sich
Mit scharfen Schwertern duft'ge Sandeltropfen;
Aus wolkenlosem Himmel kommt herab
Verzehrend Feuer und wonnesüßer Nektar;
Im Trank des Lebens schläft ein bittres Gift,
Den Donnerkeil umspielen Mondlichtstrahlen.

Madhava hat beim Frühlingsfest im Hain des Liebesgottes die holde Malati erblickt und zum Weibe gewonnen; sie war von einem Günstling des Fürsten umworben; die Liebenden wurden getrennt, die in der Wildniß irrende Malati fiel in die Hände von Priestern die sie ihrem Götzen opfern wollten; sie seufzt nach Madhava, daß er ihrer gedenken möge, denn die sterben nicht welche in treuer Erinnerung einbalsamirt ruhen. Da ist er nah um sie zu retten. Farbenreich ist die leidenschaftliche Glut der Empfindung dargestellt. Die Liebesleidenschaft ist überhaupt ein Lieblingsstoff des indischen Dramas, durch Leid und Rührung zu Glück und Freude zu führen sein Lieblingsweg.

Mag auch das indische Drama sich nicht ohne Einfluß des griechischen, namentlich der neuern Komödie in der Zeit nach

Alexander dem Großen entwickelt haben, es trägt doch weit mehr ein den Spaniern und Engländern verwandtes Gepräge, und da hier von keiner Einwirkung die Rede sein kann, so ist es als ein selbständiges Gegenbild der asiatischen Kunst zur neueuropäischen zu betrachten. Die Inder selbst sagen daß die vorhandenen Stücke nach der Theorie Barata's gedichtet seien; sie scheint von ältern Stücken abstrahirt, und danach sind die erhaltenen Werke, die man nicht früher als in das 8. Jahrhundert unserer Zeitrechnung zu setzen pflegt, das Ergebniß einer allmählichen naturgemäßen Entwickelung. Die indische Poetik hat die Formen und Regeln zusammengestellt. Ein Vorspiel eröffnet das Werk; nach einem Gebet und Segenswunsch unterredet sich der Leiter des Schauspiels mit einem oder mehrern Mitgliedern seiner Gesellschaft über das aufzuführende Stück und macht so in Ermangelung eines Theaterzettels das Publikum mit dem Stoff und dem Verfasser bekannt. Goethe hat von der Sakuntala das abgesehen und sein vortreffliches Vorspiel zum Faust gedichtet. Das Stück wird in mehrere Acte zerlegt, es sind deren manchmal zehn bis zwölf; den Actschluß aber bezeichnet man nicht mit einem Ensemble, sondern gerade dadurch daß die Bühne leer wird. Man unterscheidet die vorbereitenden Umstände oder die Exposition, dann einen Nebenumstand der die Handlung hemmt oder fördert, die Retardation, die auf verdecktem Wege dennoch dem Ziele näher dringt, den Umschlag ins Entgegengesetzte und das erreichte Ziel; man unterscheidet den Samen als den eigentlichen Keim und Kern der Begebenheit von dem Tropfen, einem hereinspielenden Nebenumstande, von der Fahne oder der episodischen Verzierung, und von dem Zweck in welchem das Ganze seine Erfüllung findet. Von dem niedern Lustspiel, das die Menge mit derben Späßen, Wundern und Zauberpossen ergötzt, unterscheidet man das ernste höhere Schauspiel, das wie das Renaissancedrama Scherz und Ernst miteinander verflicht und aus düstern Anfängen und ernsten Verwickelungen zu einem heitern Ausgang führt. Eine lustige Person darf nicht fehlen, sie ähnelt dem Gracioso der Spanier, ist gewöhnlich der Vertraute des Helden, ist meist ein furchtsamer und eßgieriger Brahmane. Neben der Schriftsprache, welche die Hauptfiguren reden, werden die lebenden Mundarten verwandt, und sie bezeichnen zugleich Stand und Charakter der auftretenden Personen; der Dialekt von Saurasena gehört den Frauen an, der von Ardha Dienern und Kaufleuten, der des

Dekkhan Soldaten. Die Dialekte grenzen nah aneinander, die Dichter nahmen das Allgemeinverständliche daraus und gaben ihm mundartliche Schattirungen: Vers und Prosa wechseln miteinander wie bei Shakespeare je nach dem Stoff.

Die großen Mächte des Dramas, die Nemesis und das Gewissen, sind den Indern wohlbekannt; ohne die That des Menschen geht das Schicksal nicht in Erfüllung — lautet ein Brahmanenspruch. Aber Schuld und Sühne werden doch nicht zum Kern des Tragischen gemacht, und statt durch Selbstverschuldung sich den Untergang zu bereiten gerathen die Helden in Misgeschick oder werden das Opfer von Verfolgungen; allein das Leid läutert sie und so werden sie des Glückes werth das sie endlich erlangen. Die Energie des selbstbewußten Willens und seiner That ist nicht die Achse des indischen Dramas, da sie seit dem Brahmanenthum dem indischen Leben fehlt; Innigkeit der Empfindung, tiefsinnige Betrachtung, Phantasiefülle und Wohlgefallen an glänzender sprachlicher Darstellung zeichnen es aus. Die Elemente des Lyrischen und Epischen sind nicht völlig verschmolzen, das Schauspiel ist zu vorwaltend Schilderung von Begebenheiten, welche sich gerade zutragen und die Menschen in mannichfache Verhältnisse bringen, und diese wechselnden Situationen werden nun Veranlassung zum Ausdruck bewegter Seelenstimmungen und Gefühlsbegriffe; statt der Selbstverwirklichung des Willens, der sich seine Zwecke setzt und so zur That kommt, haben wir eine sinnvolle Betrachtung des Geschehenen. Selten treten die streitenden Mächte einander scharf gegenüber, noch seltener ist der innere Conflict, der Kampf in der Seele des Menschen; so vermissen wir Spannung und Concentration, wo der Reichthum der Begebenheiten und der Ausdruck der Empfindungen unser Wohlgefallen erweckt. Die Ereignisse kommen über die Menschen von außen wie ein Schicksal das mit ihnen spielt, sie werden zu wenig motivirt, zu wenig aus den Charakteren abgeleitet, Zufall, Zauber und Wunder, Belauschen und Belauschtwerden herrschen in dieser Welt, und die Charaktere sind weder so typisch ideal wie bei den Griechen, noch so originell und individuell wie bei den Germanen; doch fehlt es keineswegs an rührend schönen oder genrehaft drastisch ausgebildeten Gestalten, so wenig wie an planmäßig und folgerichtig ausgeführten Intriguen. Das Tragische ist eben darum nicht zur Entwickelung gelangt, weil es den Helden sich durch seinen Charakter und seine Thaten sein Schicksal bereiten läßt, sodaß das

Leid als Sühne der Schuld, der Untergang als gerecht oder naturnothwendig erscheint; das Leid kommt bei den Indern mehr von außen, durch die Macht der Verhältnisse wie zufällig, aber als eine heilsame Schickung, wenn die Seele sich darin bewährt, wenn es die Treue des Herzens, den Heldensinn des Duldens zur Erscheinung bringt; es wird zur Prüfung, und wer sie besteht der gelangt zum wohlverdienten Glück. So ist das Versöhnungsdrama bei den Indern beliebt, und auch darin stehen sie wie durch die Poesie der Situation und die bilderreiche und vielfältig versificirte Sprache den Spaniern näher als den Engländern.

Das Drama Sakuntala war das erste indische Dichtwerk das in Europa bekannt ward; Herder schrieb in der Einleitung zu Forster's Uebersetzung: „Mit Blumenketten sind alle Scenen gebunden, jede entspringt aus der Sache selbst wie ein schönes Gewächs natürlich. Eine Menge sowol erhabener als zarter Vorstellungen finden sich hier, die man bei einem Griechen vergebens suchen würde; denn der indische Welt- und Menschengeist hat sie der Gegend, der Nation, dem Dichter eingehaucht. Alles ist in der indischen Natur belebt, hier sprechen und fühlen Pflanzen, Bäume, die ganze Schöpfung ist die Erscheinung eines Gottes, nah und fern wirken Geister auf Geister, die umgebenden darstellenden Formen sind eine liebliche Täuschung. In dieser Vorstellungsart, in der alles sich so leise und zart berührt, kann mit Beibehaltung ewiger Urformen alles aus allem werden. Ein wechselndes Spiel der Sinne wird das große Drama der Welt, der innere Sinn, der es am tiefsten, innigsten genießt, ist Ruhe der Seele, Götterfrieden." Das ist fein bemerkt, bedarf aber auch der Kehrseite: Nicht die scharfbegrenzende klare Plastik der Griechen, die jede Gestalt als ein Ureigenthümliches feststellt, nicht diese marmornen Formen, nicht diese männische Energie des Geistes sind den träumerischen pflanzenhaften weiblich seelenvollen Dichtungen der Inder zutheil geworden; aber ein Hauch der Anmuth umfließt sie, und ein sinniges Mitleben mit der Natur gibt in reizender Blütenfülle sich kund. Das Seelen- und Frauenhafte, die Liebe als Stern und Kern der Dramen, stellt namentlich die Sakuntala den neueuropäischen Werken näher; doch ist es nicht das Einzige bei den Indern; wenn Kalidasa sich in Milde und Wohllaut mit Sophokles und Goethe vergleichen läßt, so gemahnen Sudraka und Bavabhuti durch größern Reichthum des Lebens und der realistisch gezeichneten Charaktere an Lope und

Shakespeare, ja Visathadatta präludirt das verstandesscharfe Intriguenstück der Franzosen, und was wir das Orientalische bei Calderon nennen, mystische Tiefe, Sinn fürs Wunderbare, bilderprangende Schilderei in klangreichen Versen, es hat gerade im indischen Drama seine verwandten Züge. Da hat nun offenbar kein Europäer dem Asiaten oder umgekehrt zum Muster gedient; aus dem gemeinsamen Grundquell des arischen Gemüths haben sich die Wellen ergossen, die hier und dort die umgebende Welt abspiegeln; die verwandte Sinnesart hat verwandte Blüten hervorgetrieben, hier wie dort auf originale Weise.

Lieblich ist der idyllische Anfang der Sakuntala, ihr Leben unter Blumen, der Büßerhain, die Jugend des Königs, dessen Liebe zur holden Jungfrau, aber es sind lyrische Stimmungsbilder, die nacheinander vorübergeführt werden. Wenn dann im Liebesglück und Trennungsschmerz Sakuntala ihrer selbst und der Welt vergißt und einen heiligen Büßer nicht bemerkt, so liegt eine leise Andeutung von Verschuldung darin daß auf den Fluch desselben auch der König ihrer vergißt; aber das ist in der Seele des Königs weder durch Herrscherpflicht noch durch Stolz oder Leichtsinn motivirt, es kommt wie ein zufälliges Verhängniß, wie ein Zauber über sein Gemüth, und ganz zufällig hat Sakuntala seinen Ring verloren, der ebenso zufällig — hier spielt wol die griechische Sage herein — im Bauch eines Fisches gefunden und dem König gebracht wird, der sich nun ganz spuk- und märchenhaft des Weibes und Kindes wieder erinnert, nachdem er beide abgewiesen, der sie nun sucht und die unter die himmlischen Nymphen Entrückten endlich wiederfindet. Es sind anmuthige Situationen, aber es fehlt das bewußte Wollen, und darum der sittliche Kampf, die sittliche Läuterung.

Nicht in der mythischen Verwebung von Göttern und Menschen auf dem Boden der Sagen und Märchen, sondern in der menschlichen Wirklichkeit spielt das Drama Mrichchakata, das Thonwägelchen, vom König Sudraka; es gibt ein Sittenbild aus der vornehmen indischen Gesellschaft; die Hauptpersonen sind ein weiser Brahmane und eine geistvolle Courtisane, die durch die Liebe zu ihm geadelt und deren Erwiderung würdig wird, indem sie ihre Gunst dem prinzlichen Bewerber versagt und lieber den Tod als seine Geschenke will; in die Liebesgeschichte ist mit vielem Geschick eine politische eng verflochten, die Rettung eines Gefangenen, der den ungerechten Herrscher stürzt und als gerechter

Fürst den Thron besteigt. Den Brahmanen hat Klein mit Lessing's Nathan verglichen, und ganz glücklich den humoristischen Vertrauten Maitreyas mit Alhafi, der ja auch bei Lessing am Ganges seinesgleichen zu finden hofft. In Bavabhuti's Dramen von Rama und Sita, die sich an das Epos anschließen, werden zwei verbannte Prinzen im Wald von Weisen und Naturgeistern erzogen, und das Gedeihen dieser edeln Naturen an dem Busen der Natur und ihr Erstarken zu fürstlichen Heldenjünglingen gemahnt an Shakespeare's Guiderius und Arviragus im Cymbelin, der Gegensatz von Hof und Wald an Wie es euch gefällt. Herrscherpflicht und Gattentreue bewähren sich in Rama und Sita, beide werden im Leid geläutert; die äußerliche Feuerprobe der Gattin im Epos wird zur Feuerprobe der Herzen; Richard Wagner, der zu den mythischen Liebes- und Vergessenheitsbechern sogar noch einen Wiedererinnerungszaubertrank hinzuersonnen, hätte von dem Inder lernen können wie der Dramatiker die Symbole der Sage in psychologische Motivirung zu verwandeln und ihren Sinn in der Seele der Handelnden wie in der Handlung selbst reinmenschlich auszuprägen hat.

Die nahe Verwandtschaft des indischen und europäischen Dramas, namentlich des spanischen, zeigt sich auch darin daß wie Calderon die Moralitäten in seinen Autos sacramentales vollendete, so im Prabodha Chandrodaga, dem Mondaufgang der Erkenntniß, von Krishna Misra um das Jahr 1100 die Versöhnung von Glauben und Wissen allegorisch dialogisirt und in Scene gesetzt worden ist. Der Verstand hat sich von seiner rechtmäßigen Gattin, der Offenbarung, getrennt; der Irrthum ist dadurch als Kind der Selbstsucht auf die Welt gekommen; er verbindet sich auf der einen Seite mit der Wollust, der Heuchelei, der Ketzerei, während auf der andern die bedrängte Religion von der Ruhe und dem Mitleid getröstet wird. Beiden gesellt sich die Erkenntniß und nimmt den Kampf mit den Widersachern auf. Dabei werden nun mit den Personificationen der Begriffe, der Tugenden und Laster auch die Anhänger verschiedener religiöser und philosophischer Sekten auf die Bühne gebracht und oft mit überraschender Komik behandelt. Am Ende versöhnen sich Verstand und Offenbarung, und der Urgeist erkennt sich in beiden, bestätigt beide als Formen seines Lebens und Wirkens.

Fügen wir das chinesische Drama hier an; es ist nicht viel von ihm zu sagen. Die Blüte der dramatischen Poesie verlangt

Oeffentlichkeit des Lebens und die Freiheit der Persönlichkeiten im Kampf des Geistes; von ihrem religiösen Ursprung her bewahrt sie die Tiefe des idealen Gehalts; dem Chinesen dient das Schauspiel aber nicht zur Seelenerschütterung und Gemüthserhebung, sondern wie so oft auch den modernen Städtern blos zum Zeitvertreib. Schauspieler ziehen wie Seiltänzer herum und dienen bei Festlichkeiten zur Unterhaltung. Ein Bretergerüst wird aufgeschlagen, Decorationen fehlen, und wenn der Staatsbeamte in eine fremde Provinz reist, so bewegt er sich wie wenn er zu Pferde steige, schnalzt mit der Zunge und ist am Orte seiner Bestimmung. Die Personen nennen beim Auftreten ihre Namen und beschreiben sich nach Stand und Charakter, statt daß sie sich vor uns handelnd entwickelten. Der Familiensinn des Volks führt zum Familiendrama; Begebenheiten werden dialogisirt, zumeist Liebes- und Criminalgeschichten. Mit der Motivirung wird es nicht genau genommen; Personen die im ersten Act ins Wasser geworfen worden, kommen im vierten ruhig wieder, sie haben sich gerettet, der Zufall bringt sie zu rechter Zeit herbei. Das Schicksal ist in der Regel ein vornehmer Beamter, der die Verwirrung schlichtet, das Verbrechen entdeckt; er kommt in die Provinz und ist selbst oft ohne es zu wissen in die Geschichte verflochten, die er entscheidet. Alles wird in gleicher Breite ausgeführt. Wenn ein Gerichtsdiener die Freiwerberin holen soll, so bringt er sie nicht sofort wie bei uns auf die Bühne, sondern wir begleiten ihn an ihr Haus, sie tritt auf und schildert sich, er sagt ihr die Ladung und führt sie uns dann vor. Das Strafgesetzbuch verbietet obscöne Darstellungen und sagt: die Bühne solle das wirkliche oder ersonnene Leben guter und gerechter Männer, keuscher Frauen, gehorsamer und lieber Kinder darstellen, und dadurch die Zuschauer zur Tugendübung anleiten. Wie in unserm Vaudeville wechselt die Prosa der Rede mit eingelegten Versen, die dann gesungen werden. Das Ganze erhebt sich wenig über das marionettenhafte Schauspiel.

Ein chinesisches Drama vom Geizigen erinnert an die Figur Harpagon's bei Molière. Der alte Filz will noch das Geld für seinen Sarg sparen, der Stalltrog könne dazu dienen. Der sei zu kurz, meint der Sohn; der Alte versetzt: So haue ein Stück von meinen Beinen ab, aber leihe dir die Axt des Nachbars dazu, verdirb die unsere nicht an meinen harten Knochen. Das Drama hat mehrere solcher scharfen Striche, wie in Frankreich

hat man anekdotenhafte Züge von hier und dort zum Gattungstypus zusammengetragen. Hat doch auch Voltaire die Waise aus dem Hause Tscha, ein Stück von Hi-Kinn-Tsiang, für das französische Theater bearbeitet. Ein böser Minister vertilgt die ganze Familie seines Gegners bis auf ein zartes Kind, das nur dadurch gerettet wird daß ein Freund das eigene Knäblein für dasselbe opfert. Der Wütherich legt sich selbst die Schlinge um den Hals, indem er die Waise in das eigene Haus aufnimmt. Motive für Seelenkampf und tragischen Conflict sind so vorhanden, werden aber nicht in so ergreifenden Worten ausgeführt wie bei den Franzosen. Der gerettete Knabe ist herangewachsen, da weiht ihn der Retter in sein Geschick ein; dem Jüngling schwinden in erschütternder Gemüthsbewegung die Sinne: er soll die Rache für seine Familie an dem vollstrecken der ohne es zu wissen ihn wie ein Vater gehalten. Er soll die kaiserliche Vollmacht zur strafenden Gerechtigkeit einholen; sie wird ihm entgegengebracht, der Kaiser hat den Uebelthäter eben auch durchschaut.

Das vollkommene Kammermädchen, Tschao Maihiang von Tsching-te-Hoei, nennt der Uebersetzer, Bazin, die vollkommenste Komödie der Chinesen. Die Zofe Fan-su ist Gespielin und Studiengenossin der Herrin, welche der Vater auf dem Todbette dem Sohn eines Freundes zur Ehe bestimmt hat. Der junge Mann kommt ins Haus der Verlobten, soll sie aber während der Trauerzeit nicht sprechen. Die Herzen haben sich indeß beim ersten Blick gefunden und Fan-su singt und spricht im Garten zur Herrin die zierlichsten Neckereien, die der Geliebte hört und mit Liebesversen und Lautenspiel beantwortet. Der Jüngling wird krank vor Sehnsucht, die Zofe wird von der Mutter zur Erkundigung hingeschickt, und bestellt ein Liebesbrieflein, das bei der Braut den Kampf spröder Sittsamkeit und brennender Liebe hervorruft. Das Gekose der Liebenden bei Mondschein im Garten wird durch die erzürnte Mutter unterbrochen, die aber von der Zofe hören muß daß sie selbst die Schuld trage, da sie den jungen Mann in das Haus aufgenommen. Der soll nun abreisen und das große Examen machen. Ehe er zurückkehrt, kommt Befehl aus der Residenz: die Mutter solle die Hochzeit der Tochter für einen vorzüglichen Gelehrten rüsten, den ihr der Kaiser zum Gemahl bestimmt. Der Schrecken darüber dauert nicht lang, der neue Bräutigam ist natürlich der wohlbekannte Geliebte. Dank dieser Soubrette, die er mit Mozart's Susanna in Figaro's Hochzeit vergleicht, erkennt

J. L. Klein den Chinesen ein Talent für die feine Intriguenkomödie zu, das die Verwandtschaft ihres Geistes mit dem der Franzosen außer alle heraldische Anfechtung setze; er macht dabei eine allgemeine Bemerkung, die ich mir gern aneigne: „Es dürfte die Gegenüberstellung von indischer und chinesischer Weltanschauung, indischem und chinesischem Kunstgeist als die primäre Bezeichnung eines Urgegensatzes gelten können, der in den hellenischen und römischen, germanischen und romanischen Gestaltungsformen sich wiederholt, der uns hier in der Idealgestaltung einer schöpferischen Kunstphantasie bei Indern, Hellenen und Germanen die geheimsten Tiefen des Natur- und Seelenlebens erschließt, oder bei Chinesen, Römern und Romanen durch eine realistisch verständige Auffassung und eine mit dem sinnlichen Reiz und Farbenschmelz einer glänzenden mehr naturnachahmenden als freischöpferischen Einbildungskraft wirkende Darstellung des Lebens anregt und ergötzt.“

Im neuern Europa wenden wir uns nun zum Renaissancedrama der Franzosen, zu welchem uns von England aus Ben Jonson hinleitet, während es sich anfänglich selbst an Spanien angeschlossen. Statt mit jener Shakespeare'schen Feuermuse den hellsten Himmel der Empfindung hinanzusteigen hielt sich Ben Jonson auf dem Boden der alltäglichen Wirklichkeit, statt des Dichters Auge, das in holdem Wahnsinn rollend, Gestalten schaffend die Welt durchblitzt war ihm der Blick des Beobachters eigen; in der Mitte zwischen Machiavelli und Molière ward er nach dem Vorbild der neuern alexandrinischen Komödie der Begründer des realistischen Charakter- und Sittenschauspiels, in welches er die Satire einführte, indem er Thorheiten und Laster auf die Bühne brachte um sie zu geiseln, und eine mehr juristische als poetische Gerechtigkeit übte. Seine Personen sind Stellvertreter einer besondern Sinnesweise, eines bestimmten Schlags von Menschen, als des pedantischen Gelehrten, des großsprecherischen Soldaten, des Modegecken, des Phantasten, des Abergläubigen; so schildert er jedermann in seinem Humor, in seiner Eigenart und Laune; er setzt eine Gruppe von solchen Figuren in Handlung, läßt die Fäden derselben ineinandergreifen, sich verwirren und entwirren, und zeigt das Verhalten verschiedener Menschensorten zu einer und derselben Sache, wie z. B. zur Alchemie.

In Frankreich benennt man die Stilform der Bauten und Kunstgeräthe nach den Königen, der Geschmack des Hofes gab den

Ton an, zunächst für Paris, durch Paris für das Land; seit Ludwig XI. erwuchs die monarchische Gewalt mit der Nation, deren fester Mittelpunkt und Leitstern sie war. Eine verständige Regelmäßigkeit, die alles Dunkle, Schwülstige, Ueberwuchernde ausschließt, und die plane elegante Bestimmtheit der römischen Dichter erneut, sagte dem Volksgeist zu und ward schon unter Heinrich IV. durch Malherbe in die Poesie mit den Alexandrinern eingeführt; wie in Rom aber ging die Prosa der Ausbildung der Dichtung voran, und erreichte dann in Calvin, Pascal, Descartes durch meisterhafte Werke eine classische Durchbildung zu Klarheit und Ebenmaß mit vorwaltender Verständlichkeit und logischer Satzgestaltung; Bossuet fügte das Rhetorische hinzu, das wirkte auf die Poesie zurück. Ihr Vorzug ward das Nationale, Geistreiche, Wohlmotivirte im Unterschied von aller mystischen Trübheit, zwecklosen Phantastik, Verstiegenheit und Ueberzierlichkeit; die Einheit überwiegt die bunte Fülle des Mannichfaltigen in maßvoller Klarheit. Die Kehrseite ist daß das Kunstgesetz weniger als das Ergebniß der eigenen Triebkraft, sondern als eine nach den Vorbildern der Antike angenommene Regel erscheint und zur Schablone wird, in welche man den Stoff hineinpreßt. Geschmack und Urtheil gelten mehr als Begeisterung, und der gesellige Sinn fordert das Anständige, Schickliche, Gefällige; damit werden neben dem Gemeinen und Plumpen auch die unmittelbaren Naturlaute, die kühnen Accente der Leidenschaft ausgeschlossen. Man blieb von gar vielen Auswüchsen und Verirrungen bewahrt, aber indem man die Methode über die Genialität stellte, waren auch Werke wie Hamlet oder Faust versagt. Die von Richelieu eingerichtete Akademie disciplinirte die Sprache und Literatur wie er den Staat; aber dessen Größe und Glanz kamen der Literatur zugute.

Die Passionsbrüderschaft zu Paris verwerthete zur Reformationszeit die religiösen Dramen als eine Waffe, indem der Widerspruch des Evangeliums mit Papst und Pfaffenthum hervorgehoben ward; sie veräußerte dann ihr Privilegium 1592 an eine Gesellschaft der französischen Komödie, und so schließt das Théatre français sich an die älteste stehende Bühne des neuern Europa ohne Unterbrechung an. Unter spanischem Einfluß entwickelte sich die Aufführung weltlicher Stücke in Verwebung von Scherz und Ernst; die antikisirende Richtung, vornehmlich des Siebengestirns, namentlich Jodelles, forderte dagegen die strenge Scheidung des Tragischen und Komischen und eine abgeschlossene Handlung ohne

Wechsel von Zeit und Ort. Der Vielschreiber Hardy beutete den Erfindungsreichthum der Spanier aus, war aber ohne das nöthige Genie um der Begründer eines Nationaldramas zu werden, und wenn Retrou und Scarron fortfuhren Stücke von jenseits der Pyrenäen einzubürgern, so beschränkten sie die reiche Mannichfaltigkeit des Inhalts und der Form, und führten den eintönigen Alexandriner ein. Richelieu und die Akademie stellten sich auf Seite der Classicisten, und Corneille selbst half als Theoretiker die Regel der drei Einheiten von Handlung, Zeit und Ort festsetzen; dadurch geschah es daß ein einzelner Tag mit Ereignissen überhäuft ward, und die Akademie selbst urtheilte über Corneille's Cid: der Dichter habe aus Furcht gegen die Regeln der Kunst zu verstoßen die Gesetze der Natur verletzt. Wenn die Scene nicht wechseln sollte, so mußte vieles was wir miterleben möchten der Erzählung überlassen bleiben. Wir hören daß Polyeuct statt zu opfern die Götterbilder zertrümmert habe; wieviel erschütternder wäre die Wirkung wenn wir sähen wie er der Christ sich weigert die heidnische Spende zu vollziehen, wie er sich ereifert und die Statuen umstürzt um ihre Machtlosigkeit darzuthun! Wie schwach ist der Nothbehelf der Vertrauten, mit denen die Hauptpersonen besprechen was wir selbst anschauen möchten! Die in sich geschlossene, in großen Zügen umschriebene Haupthandlung mögen wir beibehalten, es anerkennen daß die Franzosen verständig motiviren, in den Planen und Leidenschaften der Menschen die Triebfedern der That darlegen, so auf die Zukunft den Blick richten, die Erwartung in Furcht und Hoffnung spannen, im innern Conflict den Herzschlag des Dramas erfassen; wenn dann aber die That selbst nicht vor unsern Augen geschieht, sondern berichtet wird und nur ihr Rückschlag auf die Empfindung zu unserm Miterlebniß gemacht wird, so wiegt das Lyrische ebenso vor wie oft das Epische bei Spaniern und Engländern, und wird zugleich zu rhetorisch ausgesprochen; die Reflexion, die pathetische Declamation ersetzt den Naturlaut des Gefühls. Größe und Würde des Stils wird nach Art und Vorbild der Römer angestrebt und oft erreicht; das Wohlanständige, Gemessene, in gefälligen Phrasen Abgeschliffene fordert der Salonton der höfischen Gesellschaft, deren Galanterie dann auch im Munde der Heroen widerklingen soll. Das Alterthum und allenfalls noch der Orient gilt statt der eigenen Geschichte für hofbühnenfähig; aber die antiken Helden erscheinen im Costüm des 17. Jahrhunderts auf der Bühne. Schrieb doch

Racine's Nebenbuhler Pradon in Bezug auf seine Phädra an die Herzogin von Bouillon: „Wundern Sie sich nicht, meine Gnädigste, wenn Ihnen Hippolyt entblößt scheint von jenem wilden Stolze und von jener Unempfindlichkeit die ihm eigen war; wie hätte er sich den Reizen Eurer Hoheit gegenüber diese Unempfindlichkeit bewahren sollen? Wenn ihn uns die Alten gemalt haben wie er in Trözene war, so soll er hier erscheinen wie er hätte in Paris sein müssen; an einem so galanten Hofe wie dem unserigen würde er eine schlechte Rolle spielen, wollte er hier in seiner ganzen Wildheit und Borstigkeit auftreten." Liegt nicht doch ein Wahrheitskorn in dieser Abgeschmacktheit? Ich glaube ja. Wir wollen auf dem Theater sehen was uns unmittelbar verständlich ist, wir wollen in der Kunst genießen, nicht studiren, nicht uns mühsam und reflectirend in fremdartige Ideen und Stimmungen versetzen. Aber darum wähle man nicht derartige Stoffe, sondern suche und finde sie im Leben der Gegenwart, oder man versetze eine allgemein menschliche Idee in solche historische Verhältnisse, in welchen sie sich am reinsten und vollsten offenbaren kann, und welche dadurch sogleich auch dem Ungelehrten verständlich werden.

Mit Recht pries Schiller in seinem bekannten Gedicht als Goethe Voltaire's Mahomet auf die Bühne brachte, wie das nachlässig Rohe verbannt sei, wie in edler Ordnung Glied in Glied greift, wenn er auch des falschen Anstands prunkende Geberde verwarf; er erkannte die Zusammenstimmung der Versform mit der ganzen Behandlungsweise. „Die Eigenschaft des Alexandriners", schreibt er in einem Brief an Goethe, „sich in zwei gleiche Hälften zu trennen und die Natur des Reimes aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen bestimmen nicht blos die ganze Sprache, sie bestimmen auch den ganzen innern Geist dieser Stücke. Die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen dieser Personen, alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenkelige Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüths und der Gedanken."

Nehmen wir als ein Beispiel Corneille's Horazier. Der ruhmvolle Kampf und Tod fürs Vaterland, die Staatsidee in ihrer Größe ist in Rom wie in Frankreich in der Volksseele lebendig, die Geschichte des Alterthums spiegelt das eigene Empfinden und Wollen. Daß Richelieu des Theaters sich annahm erhob die Dichter in den Gesichtskreis des leitenden Staatsmannes, und

Corneille selbst bekannte daß er diesem Verhältniß zum Cardinal sein Bestes verdankte; er brachte die großen öffentlichen Interessen, die Fragen des Jahrhunderts auf die Bühne. Furcht und Mitleid, ja Schrecken und Entsetzen suchte er zu läutern durch die Bewunderung für das Gewaltige, wahrhaft Erhabene. Die Liebe zum Vaterland und die Freudigkeit für dasselbe zu kämpfen triumphirt in den Horaziern über jedes andere Gefühl, auch über das für die Freunde, die Familie. Der Conflict dieser Stimmungen ist mit berechneter Symmetrie, schachbretartig, durchgeführt; es ist ein Wechselspiel von Contrasten, noch schärfer als bei den Spaniern; die Personen werden durch wechselnde Situationen in widerstreitende Empfindungen versetzt, die Antithese beherrscht alles, die Charaktere, die Lebenslagen, die Affecte, die Worte. Sabina, die Schwester der Curiazier, ist in Rom an einen Horazier verheirathet; sie zittert für Brüder und Vaterstadt wie sie dem Gatten den Sieg wünscht. Ihr gegenüber erfindet Corneille die Camilla, Schwester der Horazier und Braut eines Curiaziers. Der Waffenstillstand läßt sie Vermählung hoffen, der Ruf zum Kampf trennt die Liebenden, und das Herz des Mädchens wird zwischen den Brüdern und dem Verlobten hin- und hergezogen. Wie nun die Drillinge in beiden Heeren erkoren werden die Sache ihrer Staaten auszufechten, da siegt die Pflicht fürs Vaterland und die Kriegerehre über die Pietät der Freund- und Verwandtschaft. Das Außerordentliche, daß sie für Rom gegen die fechten sollen für die sie sonst gern ihr Blut hinströmen ließen, das erhebt die Seele der Römer. Der Curiazier in menschlich zarterm Gefühl erschaudert vor der Ehre die Brüder seiner Geliebten niederzustoßen. „Alba hat dich ernannt, wir kennen dich nicht mehr" — sagen sie zu ihm; er antwortet: „Ich aber kenn' euch noch und dieses tödtet mich." Der Horazier verlangt von seiner Braut daß wenn er falle sie in dem Bruder nicht den Todtschläger des Gemahls, sondern den Mann von Ehre erkenne, der seine Pflicht gethan; er verlangt von der Schwester daß sie dem siegreichen Bruder den Verlust des Geliebten nicht anrechne. Der Curiazier sagt zu Camilla: Beruft mich die Stadt, so soll kein anderer die Ehre haben sie zu retten oder für sie zu fallen. Da schließt der alte Horaz:

Erweicht die Herzen nicht mit Leidgefühlen hier,
Euch zu ermuthigen versagt die Stimme mir.

Beim Abschied kann ich selbst die Thränen nicht verhalten;
Geht hin, thut eure Pflicht und laßt die Götter walten.

Voltaire bemerkt zu dieser Stelle: er habe vergebens bei den Alten und Neuen nach einer ähnlichen Situation, nach einer gleichen Mischung von Schmerz und Seelengröße gesucht. Den dritten Act eröffnet Sabina in banger Erwartung. Es kommt die Nachricht zwei Horazier seien gefallen, der dritte, ihr Gemahl, fliehe vor ihren Brüdern. Mit stiller Freude hofft sie auf die Rettung aller. Camilla freut sich über den Sieg ihres Geliebten, während sie Roms Unterwerfung und der Brüder Tod beklagt. Zwei Söhne, sagt der alte Horaz, beneide ich um ihr Los: sie sind ruhmvoll gefallen und haben Rom frei gesehen solang sie lebten, aber ich beweine mein Geschick um des dritten, des fliehenden Sohnes willen. Was sollte er gegen drei machen? fragt ihn jemand; sterben sollte er! versetzt der Vater, — der kurze Satz ist gleich gewaltig durch seinen Gefühlsgehalt wie durch die Schlagkraft der Worte. Im vierten Act sofort contrastvoller Empfindungswechsel: der eine Horazier hat auf verstellter Flucht die drei Gegner überwunden. Der Vater jubelt über den Triumph Roms und den Sieg seines Stammes; aber Camilla bejammert den Geliebten, dessen blutige Waffen der Bruder bringt; sie möchte lieber daß ein Blitzstrahl Rom in Flammen verzehrte; da stößt der Bruder sie nieder: wer seinem Vaterlande flucht der hat auch der Familie entsagt. Tödte auch deine Gattin, die gleichfalls über den Tod der Brüder und den Sturz der Heimat weint! ruft ihm Sabina entgegen. Erhebe dich zu meinen Gefühlen! erwidert er. Im fünften Act bietet der Horazier sein Blut zur Sühne für das der Schwester. Du hast an einem Tag den Triumph und den Tod verdient, sagt der Vater; dann übernehmen er und Sabina vor dem König die Vertheidigung von Sohn und Gemahl. Lebe um deinem Staat zu dienen! ist der Urtheilsspruch des Königs. Der König kommt in die Familienstube, weil der Ort nicht wechseln soll; viel machtvoller wäre die Wirkung, wenn der Vater den Sohn vor dem versammelten Volk rechtfertigte, wie bei Livius, statt einige unterthänige Worte an den Herrscher zu richten. Darin daß er mit der Scene wechselte, daß er das Volk mit seinen Stimmungen einführte, hat Pietro Aretino, der Vorgänger von Corneille in der Behandlung des Stoffs aus Livius, es dem Franzosen zuvorgethan; diesen hinderte an dem naheliegenden Schritt sich seiner Quelle, dem Geschichtsschreiber, anzu-

schließen, nach eigenem Bekenntniß die unselige Einheit des Orts. Sonst hat er den Italiener gekannt und übertroffen; er hat die bereits im Kampf ihrer widerstrebenden Gefühle, der Vaterlands- und Bruderliebe mit der Gattenliebe, schmerzbewegte Schwester noch in mannichfaltigerer Weise durchgebildet, überhaupt die innern Conflicte wie Edelsteine nach allen Seiten hin geschliffen und in blitzenden Lichtern schimmern lassen.

Corneille's Cid zeigt uns den Zusammenhang der französischen Poesie mit der spanischen. Von einem Dichter nach Lope's Vorbild, von Guillem de Castro, haben wir zwei handlungs- und farbenreiche Stücke: Die Jugendthaten des Cid; eine Reihe von Romanzen sind dialogisirt, die Scenen vielfach mehr episch aneinandergefügt als auseinander entwickelt; das spanische Nationalgefühl wollte auf der Bühne sehen was es in der dichterischen Erzählung liebte. Das alles hat Corneille vereinfacht, das Episodische ausscheidend zur alleinigen Hauptsache gemacht was auch bei Guillem de Castro im Vordergrund steht, den Streit zwischen Familienpflicht und Ehre mit der Liebe in der Brust des jugendlichen Helden und seiner Geliebten; das Thema selbst und manche glänzende Stelle verdankt der Franzose dem Spanier, er hebt aber das allgemein Menschliche etwas auf Kosten des Historischen und Volksthümlichen hervor. So beginnt das spanische Drama ganz prächtig mit dem Ritterschlage Cid's; die Infantin Donna Uraka legt ihm die Sporen an, während Ximene's Neigung für ihn in erwachender Eifersucht hervorbricht. Dagegen sind die Gespräche Ximene's und Uraka's mit ihren Vertrauten schwach und blaß. Ximene's Vater wird im spanischen Drama unmuthig über das übersprudelnde Kraftgefühl des Jünglings, kommt mit dessen Vater in Streit und schlägt ihm ins Gesicht. Das alles ist lebendiger, energischer als bei Corneille; ebenso daß in Gegenwart beider Mädchen Cid den Beleidiger des Vaters zum Zweikampf fordert. Sein und der Geliebten Seelenkampf zeigt sich in der Handlung und hat weniger Worte als bei Corneille, der am Schaukelspiel der Contrastempfindungen mehr Wohlgefallen hat als an rascher Entscheidung, und zu sehr das Contrastspiel der Affecte in antithetischen Redewendungen erörtert. Doch kann ich die lyrischen Ergüsse in einigen rhetorischen Bravourarien nicht tadeln, die gehobene Stimmung drängt hier zu der schwungvollen rhythmisch bewegten Sprache, die Kunst wird zum Ausdruck der Natur. Im spanischen Drama kommen Cid's Vater und Ximene zugleich zum König,

er, die Wange mit dem Blut des Beleidigers geröthet, Gnade für den Sohn fordernd, sie Rache für den erschlagenen Vater heischend; dann kommt Cid auf ihr Zimmer, sein Schwert darreichend daß sie ihn tödte; sie bekennt daß er um der Ehre willen gehandelt. „Ehre und Liebe kämpften in meinem Herzen“, sagt er; „du hättest gesiegt, hätt' ich nicht gewußt daß du den Ehrlosen verabscheuen würdest.“ „Mir ist verhängt dich zu verfolgen, geh und überlaß mich meinen Schmerzen“ erwidert sie. Er will im Kampf für Glauben und Vaterland den Tod suchen und zieht in den Krieg gegen die Mauren, welche Corneille an demselben Tag hereinbrechen läßt, sodaß Cid die Stadt vor dem Ueberfall rettet. Im spanischen Drama sind Jahre verflossen; der junge Held sendet die gefangenen Maurenkönige; Ximene heischt von neuem Sühne für den Tod ihres Vaters; sie verräth dem König ihre Liebe, als sie bei der Nachricht von Cid's Tod in Ohnmacht fällt, dann aber dem ihre Hand verspricht der ihr das Haupt desselben bringe. Der hat den Zweikampf um die Stadt Calahorra siegreich bestanden, aber der König läßt einen Ritter als seinen Ueberwinder auftreten. Ximene bittet daß er sich mit ihrer Habe begnügen möge, ihr Herz gehöre dem Todten an. Wenn dieser nun erscheint, nachdem er lange seinen Edelsinn, seine Treue bewährt hat, so mag sie ihm die Hand reichen. Corneille ist von der Seelenroheit fern daß sie das an der Leiche des Vaters thut; das Trauerjahr soll vorübergehen, die Zeit soll die Wunde heilen, er neue Lorbern erobern, dann will der König für ihn werben; aber die Regel der äußerlichen Zeiteinheit statt der Einheit und Stetigkeit der Entwickelung ist ihm doch recht nachtheilig gewesen, und verhängnißvoll ward es für die französische Bühne daß der Tadel der Classicisten gegen den romantischen Stoff den Dichter und seine Nachfolger in das Alterthum und den fernen Orient trieb, statt daß sie die eigene Geschichte und die Empfindungen und Ideen der eigenen Zeit unmittelbar dargestellt und ausgesprochen hätten. So geschah es daß Corneille die Art wie Augustus nach den Bürgerkriegen die Ruhe und den Frieden des Staats sichert in seinem Cinna zum Vorbild für Frankreich und den jugendlichen Ludwig XIV. aufstellte, daß er, der männliche, aufs Heroische gerichtete Geist, statt Frauen von wortkarger Gemüthsinnigkeit und zarter Seelenschönheit zu schildern auch bei seinen Weibern die persönlichen Leidenschaften des Hasses und der Liebe gern mit politischen Bestrebungen zusammenbrachte, und so

an die Weise gemahnte wie Französinnen häufig in die Staatsverhältnisse eingegriffen. So hat man seine Emilia anbetungswürdig, aber doch eine Furie genannt, und so treibt die Herrschsucht seine Rodogüne zu Gräßlichkeiten würdig der Anstifterin der Bartholomäusnacht oder der alten Merovingerinnen. Die Tragödie welche ihren Namen trägt hielt er für sein Meisterwerk, es zeigt uns gerade wohin ihn die Ausklügelung von Verhältnissen und Zuständen führte, in denen er das Dramatische der Gemüthskämpfe und ihrer Leiden mit contrastirenden Empfindungsergüssen sah. Er hatte sich dafür eine Schablone zurechtgemacht, und statt die Ereignisse und Geschicke durch die Eigenthümlichkeiten der Charaktere zu motiviren verdunkelte und verwirrte er durch eingeschobene Verwickelungen das Wesen der Sache. So zerstört er die wundervolle Composition, durch welche ein Sophokles im Oedipus Schlag auf Schlag zum Bewußtsein bringt was dieser ohne Wissen und Willen gethan, durch einen Conflict mit Theseus, der Oedipus' Schwester Dirke liebt, während dieser sie dem Hämon und seine Tochter Antigone dem Theseus verheirathen will! Ueber die Manier Corneille's in der Rodogüne hat bekanntlich Lessing den Stab gebrochen. Der Gemahl der syrischen Kleopatra, Demetrius, ist in Gefangenschaft der Parther gerathen und hat sich dort mit Rodogüne verheirathet. Sein Bruder befreit ihn, er kehrt in sein Reich zurück; Kleopatra aber ermordet ihn aus Eifersucht und erschießt einen ihrer gemeinsamen Söhne, deren Rache sie fürchtet; den andern will sie vergiften, aber er zwingt sie den Becher selbst zu trinken den sie ihm credenzt. So die Geschichte. Was fehlt ihr, fragt Lessing, noch zum Stoff einer Tragödie? „Für das Genie fehlt ihr nichts, für den Stümper alles. Da ist keine Liebe, keine Verwickelung, keine Erkennung, kein unerwarteter wunderbarer Zwischenfall, alles geht seinen natürlichen Gang. Dieser natürliche Gang reizt das Genie; den Stümper schreckt er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen die ineinander begründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles was geschieht so geschehen zu lassen daß es nicht anders geschehen könne: das ist seine Sache, wenn es im Felde der Geschichte arbeitet um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das ineinander Gegründete, sondern auf das Aehnliche und Unähnliche

geht, wenn er sich an Werke wagt die dem Genie allein vorbehalten bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts miteinander gemein haben als daß sie zugleich geschehen. Diese miteinander zu verbinden, ihre Fäden so durcheinander zu verflechten und zu verwirren daß wir jeden Augenblick den einen unter den andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann er, der Witz; und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung der Fäden von ganz verschiedenen Farben entsteht dann eine Contextur die in der Kunst eben das ist was die Weberei Changeant nennt: ein Stoff von dem man nicht recht sagen kann ob er blau oder roth, grün oder gelb ist, der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheint, ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder." Ein noch Schlimmeres, Seelenverwirrendes, füge ich hinzu, wenn neuere französische Schriftsteller und ihre deutschen Nachahmer die Sachen so behandeln daß man nicht recht weiß ob wir es mit einer absonderlichen Tugend oder einem entsetzlichen Verbrechen zu thun haben, ob wir den Thäter beklagen oder verlachen sollen. Eigene Unklarheit in sittlichen Principien bringt die Verfasser dazu die poetische Gerechtigkeit zu vernachlässigen, oder sie meinen ihre Geistesfreiheit dadurch zu bezeugen daß sie jene geringschätzen. Davon ist Corneille frei, aber um seiner beliebten combats du cœur willen fälscht er die Geschichte. Seine Kleopatra läßt den Gemahl nicht aus beleidigter Liebe, sondern aus Regierungsneid und Herrscherstolz ermorden, und aus gleichem Grund wird sie von Rodogüne verfolgt, die bei dem Dichter noch nicht die Gattin, sondern die Braut des Demetrius ist; beide Söhne desselben läßt er sich in sie verlieben. Er macht beide zu Zwillingen und läßt die Mutter geheimhalten welcher als der ältere der Thronfolger sei. Sie will den dafür erklären welcher ihre Nebenbuhlerin Rodogüne ermorde, — Rodogüne aber will den heirathen der die Mutter umbringe. Trübselig stehen die Prinzen zwischen beiden Megären, seufzend und schmachtend wie sentimentale Mädchen mit entsagender Freundschaft, statt zu handeln, statt beider unnatürlicher Weiber sich zu bemächtigen und sie einzusperren. Indeß hat Rodogüne einem der beiden Prinzen ihre Liebe verrathen, die Mutter den andern durch einen Pfeilschuß getödtet, während der Ueberlebende mit Rodogüne zur Trauung aufzieht. Der Sterbende hat ein räthselhaftes Wort gesprochen, Rodogüne schöpft Verdacht als Kleopatra ihr den Hochzeitsbecher reicht, und diese, aufs

Aeußerste gebracht, trinkt von dem Gift, damit die Neuvermählten das Gleiche thun, erfährt aber zu schnell die Wirkung des tödlichen Saftes, und so werden die beiden gerettet. Die Schlußscene ist allerdings von großem Effect, dessen Herr ja Corneille ist.

War Corneille trotz aller akademischen Disciplin zu keiner harmonischen Durchbildung gekommen, sodaß Verschrobenes, Verziertes, Spitzfindiges neben dem Nobeln und Gewaltigen steht, so fand bei Racine das Rührende und Anmuthige eine glückliche Verschmelzung; der formale Schönheitssinn der Romanen wirkte zusammen mit dem Gefühl für das Edle, mit der Einsicht daß die poetische Gerechtigkeit Eins sei mit der ethischen, daß das Gute das allein Beständige sei; so befriedigt der wohlgerundete Abschluß seiner Tragödien das Gemüth und Gewissen. Die Frauenseele im auf- und abwogenden Wechsel ihrer Stimmungen zu entfalten, der Liebe Lust und Leid zu singen war seine Stärke; die tragische Größe Andromache's, die Leidenschaft Phädra's, der milde Seelenadel Monima's verdienten die Bewunderung die sie fanden. Sein Britannicus war in der knappen straffen Form der drei Einheiten nicht minder ein Meisterwerk historischer Dramatik wie Shakespeare's Coriolan oder Cäsar in dem weitern den Stoffen angemessenen Gewande der germanischen Bühne; dort mehr Einheit, hier mehr Mannichfaltigkeit; wie Shakespeare die Züge welche Plutarch ihm bot zu verwerthen verstand, so Racine die genialen Striche der Charakterzeichnung bei Tacitus. Er wählt den Moment wo in Nero's Geist Wollust und Grausamkeit die Bande brechen die Seneca ihm angelegt, und läßt der Herrschsucht seiner Mutter es motiviren und rechtfertigen daß er er selbst sein und unbeschränkt handeln will; die Unschuld Junia's, der einfache reine Hochsinn des Britannicus bilden den künstlerisch wirksamen Contrast dazu. Die innern Conflicte, die Gemüthskämpfe werden bei Racine mehr in der Handlung selbst und in der unmittelbaren Empfindung ausgedrückt, als in declamatorischer Reflexion besprochen. In seiner Iphigenie wollte Racine das Menschenopfer an einer so tugendhaften und liebenswürdigen Jungfrau auf der Bühne nicht vollziehen lassen; er wollte den Knoten ohne das äußerliche Eingreifen einer Göttin lösen, aber er vergriff sich im Mittel dazu; das rechte lag nah, die Opferwilligkeit konnte die Göttin versöhnen, sodaß der günstige Fahrwind die Segel schwellte als sie zum Altar ging, und in der Seele der Griechen konnte wie im Gemüth Abraham's die Erkenntniß aufgehen daß die

Hingabe des Willens genügt um die Gnade des Himmels zu erlangen. Racine blieb hinter Euripides zurück, indem er weder den Gegensatz von Staats- und Familienpflicht so energisch entwickelte wie der Grieche es in den Wechselreden von Agamemnon und Klytämnestra gethan, noch so ergreifend den Umschwung im Herzen Iphigenia's von unbefangener Lebensheiterkeit zu Todeswehmuth und dann zu Opferfreudigkeit fürs Vaterland darstellte; daß er den Achilleus zum Liebhaber Iphigenia's machte war kein Ersatz dafür, und eine unglückliche Figur macht seine Eriphile, die aus Eifersucht die Rettung Iphigenia's durch Achilleus hintertreiben will, aber dabei in die Grube fällt die sie derselben graben wollte, indem Kalchas erfährt daß sie eigentlich auch Iphigenia heißt, und daß ihre Opferung gefordert sei. Sie erdolcht sich und Achilleus heirathet seine Geliebte. Glücklicher war Racine in der Umbildung der Phädra des Euripides. Zwar wenn Laharpe sagte daß er überall die größten Schönheiten an die Stelle der größten Fehler gesetzt habe, so war Schlegel berechtigt die Vertheidigung des griechischen Dichters zu übernehmen, allein wie Hettner bemerkte, er vergriff sich darin daß er ausführlich darthat wie der Franzose dem Wesen der antiken Dramatik untreu werde wo er von seinem Vorbild abweiche; denn Racine wollte ja nicht den Euripides verbessern, sondern das eigene Denken und Empfinden in classischen Formen ausprägen, den antiken Stoff für seine Zeitgenossen verständlich machen, das allgemein Menschliche darin hervorheben. Schlegel weist auf das Schicksal hin das durch den Zorn Aphrodite's gegen den sie verachtenden Hippolyt und durch Poseidon's Liebe zu Theseus bestimmt sei; aber es war ja Racine's richtige Erkenntniß daß er damit nichts anfangen konnte, daß er die Göttermaschinerie beiseitestellen und die Tragik auf die Kämpfe menschlicher Leidenschaft gründen, sie psychologisch motiviren müsse. Göttinnen die um die Verehrung eines Jünglings miteinander streiten, deren eine dem Liebling der andern Verderben schwört und dazu die verbrecherische Leidenschaft in der Seele eines Weibes entzündet, Götter die ihre Schützlinge ins Unheil rennen lassen statt sie zu warnen und zu retten, das sind unvernünftige Widersprüche, die zu einem tückischen Fatalismus führen, die den Sinn des Göttlichen, die sittliche Weltordnung aufheben statt ihn bildlich zu veranschaulichen, ja wir hören aus dem Munde der Artemis den schauerlichen Spruch: „Sündigen muß, wenn's die Gottheit also fügt, der Sterbliche!"

Euripides hatte es hier nicht verstanden die Mythen sittlich umzubilden, er ließ seinen Helden nur am Ende darüber Wehe rufen daß Götter selbst den Menschen zum Fluche seien. Das ist der innere Schaden seines Werks, das sonst im Bau wie im Ausdruck der Empfindungen eine Meisterhand zeigt. Racine suchte nach einer Verkettung von Schuld, Untergang und Sühne, und wenn Schlegel ihn tadelt daß er das Heroische in Theseus herabgezogen, so wollte derselbe die Zerstörung der Familie des Helden dadurch motiviren daß dieser selbst durch seine Liebschaften die Reinheit und den Frieden des Hauses getrübt.

Ganz vorzüglich ist die an äolische Lyrik anklingende Weise wie Phädra bei Euripides ihre Liebes- und Todessehnsucht ausspricht. Sie will keine Nahrung mehr nehmen, Pflicht und Ehre gebieten ihr lieber zu sterben als durch ihre Glut für den Sohn des Gemahls diesem untreu zu werden, und doch bricht durch die abgerissenen Laute ihres Gesangs unwillkürlich hervor, daß sie nach dem Naturfreund, dem Rossebändiger, dem Jäger Hippolytos verlangt:

O könnt' ich ihn schöpfen den lauteren Trank
Der erfrischenden Flut aus lebendigem Quell!
O könnt' ich von Schwarzpappeln umschattet
Auf blumiger Wiese gelagert ruhn!

Ich möcht' in den Wald wo die Fichte sich hebt,
Da setzt' ich der flüchtigen Hindin nach,
Und würf' an den bräunlichen Locken vorbei
Den thessalischen Speer!

O Artemis, die du den salzigen See
Und die Bahnen beschirmst von Rennern gestampft,
Ach daß ich mich fänd' auf deinem Gefild,
Und bändigte das henetische Roß!

Der Amme ist dies seltsame Sehnen der Todesmatten fremd; sie gemahnt die Herrin an ihre Kinder, für die sie sorgen müsse gegen den Bastard, den Hippolytos, und nennt fragend diesen als den Grund ihres Wehs; „von dir vernahmst du's, nicht von mir“, versetzt Phädra, und offenbart nun zögernd ihr Geheimniß, das sie verzehrt. Racine hat dies beibehalten, und auch einen Nachklang jener Lyrik, wenn Phädra aufseufzt:

O säß' ich draußen in der Wälder Grün!
Wann wird mein Aug' auf der bestäubten Bahn
Des raschen Wagens flücht'gen Lauf verfolgen!

Ihre Hand ist rein, wäre es ebenso das Herz! Dann gedenkt sie mit Recht viel ausführlicher ihres Seelenkampfes: schon als Theseus sie von Kreta als Gattin heimgeführt sah sie erröthend den herrlichen Sohn, den diesem früher eine Amazone geboren; sie hoffte durch Opfer ihr Gemüth zu beschwichtigen, aber ihn sah sie überall, auch im Götterbild zu dem sie betete, — sie mied ihn und fand in des Vaters Zügen ihn wieder. Bei Euripides übernimmt es die Amme einen Trank zu bereiten welcher der Königin Ruhe oder die Liebe Hippolyt's bringen soll; sie gesteht diesem die Sehnsucht der Stiefmutter, und der jungfräulich spröde Artemisverehrer ist darüber aufs höchste empört, er hält die berühmte Rede gegen die Frauen; er hat geschworen das Geheimniß nicht auszusprechen, er wird seinen Eid halten, aber wenn Theseus heimkehrt will er sehen wie die Königin ihn anblicken wird! Phädra verbannt die Amme, die ihr Sehnen dem Jüngling kundgethan; sie kann dem Gemahl nicht wieder vors Angesicht treten, aber sie entadelt ihren Entschluß des sühnenden Todes durch den Vorsatz daß sie die Liebesgöttin, die ihr verderblich geworden, doch erfreuen wolle, indem sie einen andern zum Genossen ihres Leides mache, der nicht auf ihren Fall stolz niederschauen soll. Der von einer Wallfahrt heimkehrende Theseus vernimmt das Jammergeschrei über ihren Tod, er ergießt sich in eine edelschöne Wehklage, die zu den Perlen Euripideischer Kunst zu rühren gehört, und findet in ihrer Hand den versiegelten Brief, in welchem sie den Hippolytos anklagt daß er das Lager des Vaters angetastet habe, und ruft zum Gott Poseidon daß er ihm einen der verheißenen Wünsche sofort durch den Tod des schnöden Sohnes erfülle.

Bei Racine ist Phädra entschlossen zu sterben ehe ihr abwesender Gemahl wiederkehrt, ehe der Geliebte etwas von ihrer Leidenschaft erfährt. Da kommt die Kunde von Theseus' Tod. Nun ist sie Königin, Herrscherin, nun ist sie frei. Hippolyt, der gegen den Willen seines Vaters die Tochter eines feindlichen Geschlechts, Aricia, liebt, will von dieser Abschied nehmen. Er gibt ihr, die Theseus gefangen hielt, die Freiheit, und will dafür stimmen daß die gebührende Herrschaft in Athen ihr zutheil werde, während ihm Trözene huldige. Er, der früher so rauhe Jüngling, erklärt ihr seine Liebe. Da wird er zu Phädra beschieden. Diese war seine scheinbare Gegnerin, hatte, ihr Herz bekämpfend, seine Verbannung verlangt; jetzt fordert sie von ihm Sorge und Hülfe für

ihre Kinder, jetzt bricht sie in die Worte aus: Theseus ist nicht todt, er lebt, lebt in seinem Sohne! Hippolyt hält dies für einen Beweis ihrer Liebe zum Vater; sie fährt in einer Rede fort, die als ein Meisterwerk feinsinniger Kunst bewundernswerth bleibt:

Ja Herr, ich schmachte, brenne für den Theseus,
Ich liebe Theseus, aber jenen nicht,
Wie ihn der schwarze Acheron gesehn,
Den flatterhaften Buhler aller Weiber, —
Ich seh' ihn treu, ich seh' ihn stolz, ja selbst
Ein wenig scheu — ich seh' ihn jung und schön
Und reizend alle Herzen sich gewinnen; —
Wie man die Götter bildet, so wie ich
— Dich sehe! Deinen ganzen Anstand hat er,
Dein Auge, deine Sprache selbst! So färbte
Die edle Röthe seine Heldenwangen,
Als er nach Kreta kam, die Minostochter
Mit Lieb' entzündete. — Wo warst du da?
Wie konnt' er ohne Hippolyt die besten,
Die ersten Helden Griechenlands versammeln?
O daß du, damals noch zu zarten Alters,
Nicht in dem Schiff mit warst das ihn gebracht!
Den Minotaurus hättest du getödtet
Trotz allen Krümmen seines Labyrinths!
Dir hätte meine Schwester jenen Faden
Gereicht um aus dem Irrgang dich zu führen.
O nein, nein! Ich kam ihr darin zuvor!
Mir hätt's zuerst die Liebe eingegeben,
Ich, Herr, und keine andre zeigte dir
Den Pfad des Labyrinths. Wie hätt' ich nicht
Für dieses liebe Haupt gewacht! Ein Faden
War der besorgten Liebe nicht genug,
Gefahr und Noth hätt' ich mit dir getheilt,
Ich selbst ich wäre vor dir hergezogen,
Ins Labyrinth stieg ich hinab mit dir,
Mit dir war ich gerettet oder verloren!

Als er zurückweicht bekennt sie ihm ihre ganze leidvolle Glut, die sie vergebens bekämpfte, indem sie ihn floh, ihn verbannen ließ. Sie wollte für ihre Kinder seine Hülfe erbitten und konnte nur von ihm reden. Ist ihm diese Flamme ein Greuel, so möge er in ihrem Blut sie auslöschen, oder wenn ihm seine Hand dazu zu heilig scheint, so entreißt sie ihm sein Schwert um sich zu tödten. Da kommt Hippolyt's Erzieher Theramen, und die Vertraute, Oenone, führt Phädra hinweg. Theramen verkündet daß das

Volk von Athen für Phädra's Sohn stimme; Hippolyt will für Aricia eintreten. Ein Gerücht wird gemeldet daß Theseus lebe. Phädra hat keine Freude an der Krone Athens, die ihr für ihr Kind geboten wird, Hippolyt soll herrschen, dem Kinde Vater sein! Vielleicht daß er doch lieben lernt! Da hört sie daß Theseus, der lang Abwesende, heimkehre. Sie beklagt nun die Offenbarung ihres gramvollen Geheimnisses:

Noch heute früh starb ich der Thränen werth, —
Ich folgte deinem Rath, und ehrlos sterb' ich!

Soll Hippolyt darauf achten mit welcher Stirn sie seinen Vater empfängt, sagt sie mit einer Anlehnung an Euripides. Wird er sie schonen? Und wenn er schweigt, sie selber kennt ihre Schuld, und ist entschlossen durch den Tod sie zu sühnen. Oenone wendet ein daß auf solche Weise ihr Name mit der Schmach der Treulosigkeit bedeckt werde, daß Hippolyt, der sie verschmäht habe, triumphiren werde; Phädra möge die Verwirrung in welcher Theseus sie finde, einer überkühnen Liebeswerbung Hippolyt's zuschreiben. Sie weigert sich die Unschuld zu verlästern. Aber die Vertraute fordert das Wort für sich, die Ehre der Königin zu retten will sie das Mittel der Verzweiflung wagen. Wie der eintretende Theseus sie umarmen will, gebietet Phädra ihm Halt. Er soll die Liebeszeichen nicht entweihen.

Du bist beschimpft!
Ich bin nicht werth dir fernerhin zu nahn,
Und gehe mich auf ewig zu verbergen.

Das Wort lautet doppeldeutig; Hippolyt erklärt es nicht, sondern verlangt daß Theseus ihn ziehen lasse; durch große Thaten oder einen ehrenvollen Tod wolle er sich als echter Heroensohn bewähren. Theseus ist entsetzt darüber wie alles sich von ihm abwendet, entschlossen Klarheit zu erlangen. Oenone sagt ihm ihre Lüge: daß Hippolyt liebentbrannt einen Angriff auf Phädra gemacht. Zornerfüllt verbannt er den Sohn, hält das Bekenntniß von dessen Liebe zu Aricia für eine leere Ausflucht und betet zu Neptun daß er den Frevler verderbe. Phädra von Gewissensangst getrieben will dem Gemahl alles bekennen, da hört sie daß Hippolyt Aricia liebe. Die Qual der Eifersucht entzündet von neuem ihre Glut, aber im bewegten Gemüthe siegt der bessere Geist, sie verstößt die beschönigende Vertraute:

Mag dir der Himmel lohnen nach Verdienst,
Und deine Strafe ein Entsetzen sein
Für alle die mit schändlicher Geschäftigkeit
Wie du den Schwächen ihrer Fürsten dienen,
Uns noch hinstoßen wo das Herz schon treibt,
Und uns den Weg des Frevels eben machen, —
Verworfne Schmeichler, die der Himmel uns
In seinem Zorn zu Freunden hat gegeben.

Ein muthiges Wort auf der höfischen Bühne! Der edle milde Racine büßte ja später seine sorgende Theilnahme für die Unterdrückten mit Verstoßung von seiten des Königs.

Hippolyt will mit Aricia fliehen. Auch sie schaudert vor einer offenen Erklärung vor Theseus. Dieser erfährt daß Oenone sich ins Meer gestürzt, Phädra im Schmerz der Verzweiflung bald die Kinder küsse, bald wegstoße; er bittet Neptun sein Gebet nicht zu rasch zu erfüllen. Da empfängt er den aus Euripides bekannten Bericht vom Tode des Sohns, der nicht wieder auftritt. Phädra hat Gift genommen und bekennt ihre Schuld. Theseus nimmt Aricia zur Tochter an.

Bei Euripides ist Hippolyt nicht todt; der aus den Wogen aufsteigende Stier hat die Rosse des wegziehenden Jünglings erschreckt, der Wagen ist gestürzt, der Leiter geschleift, aber er athmet noch. Theseus heißt ihn heranbringen. Die Göttin Artemis erscheint und klärt den Vater auf: Aphrodite habe alles so gewollt. Da wird der schmerzlich jammernde Hippolyt herangetragen. Er versöhnt sich mit dem Vater; Artemis verheißt ihm Heroenehre.

Bei Racine tritt Hippolyt uns menschlich näher, wenn er lieben kann, und indem Phädra dies gewahrt und die Eifersucht hinzukommt, verschweigt sie die Wahrheit im entscheidenden Augenblick. Der französische Dichter hat von dem griechischen das allgemein Menschliche genommen, die hier ganz vernunftwidrige Göttermaschinerie beseitigt, alles psychologisch motivirt, Phädra höher gehalten; ich glaube er hätte in der Umbildung des Griechischen noch einen Schritt weiter gehen und den Tod Hippolyt's durch etwas anderes als durch das todbringende Gebet seines Vaters motiviren sollen; er hätte dem Sohn, ich will nicht sagen eine stärkere Verschuldung leihen können als die kleine Widersetzlichkeit gegen den Vater, aber er hätte um seinen Tod einen Schimmer der Verklärung weben sollen, wie Euripides auf seine Art durch die Göttererscheinung gethan; der reine Sinn, der hohe Muth mit welchem er in den Tod ging, konnte uns wie bei

Schiller's Max Piccolomini über Leid und Untergang erheben. Immer aber ist es ein großer Vorzug Racine's daß er eine verbrecherische Leidenschaft mit brennenden Farben gemalt ohne unser sittliches Gefühl zu verletzen, da er das Selbstgericht des Gewissens zugleich darstellte. Das freilich bleibt immer die Frage ob Racine nicht besser gethan das Phädramotiv mit freier Erfindung in die eigene oder wenigstens eine nahegelegene Zeit zu verlegen und die Umstände ähnlich zu gestalten wie das Lessing mit dem Virginiamotiv in Emilia Galotti gethan; und da antworte ich allerdings mit Ja.

In einem biblischen Stoff ist es ihm gelungen die antike Form des Dramas selbst mit Beibehaltung des Chors nicht wie eine fertige Schablone anzuwenden, sondern aus der Sache selbst erwachsen zu lassen, in seiner Athalie. Der Chor ist hier die Stimme des Volks, das seine Theilnahme an der Geschichte, sein Fürchten und Hoffen, seinen Glauben und seinen Dank gegen Gott schwungvoll ausspricht. Wir erleben den großen festlichen Tag an welchem der Hohepriester von Jerusalem den letzten Sprößling aus David's Stamm, den als Tempelknaben erzogenen Joas dem Volk vorstellen und gegenüber der bluttriefenden götzendienerischen alten Athalie zum König salben will. Wie prächtig ist sie die von düstern Träumen geängstete Großmutter gegenüber der naiven Sinnigkeit des Enkels geschildert, den sie verderben will und für den sie doch ein menschlich Rühren empfindet! Das Verbrechen findet seine Strafe, Einsicht und Muth führen das Recht zum Sieg, das Ganze ist einfach und erhebend. Es könnte allein genügen um die eines bessern zu belehren die noch immer, und zum Theil aus Unkenntniß, die französische Poesie als die Fehlgeburt einer Aftermuse verketzern, und sich an Mängel halten, welche ein Lessing bekämpfen mußte weil man sie für Vorzüge ansah, statt der Vorzüge selbst sich zu erfreuen.

Und doch ist der größte Dichter Frankreichs noch zu nennen, Molière, der Schöpfer der Charakterkomödie. Der rationale Zug des Volks und der Zeit führte vom Phantastischen, vom bunten Gewebe der Abenteuer, das die Spanier und Engländer ergötzte, zum Realen, zur Schilderung der Sitten, der Charaktere, aus deren Eigenheiten und Strebungen die Handlung entwickelt ward, die wieder dazu diente die Natur der Menschen zu enthüllen. Man lauschte den Ständen und Berufskreisen ihre Eigenschaften ab, man sammelte die Züge die den Großsprecher, den Geizigen,

den Parasiten kennzeichnen, und trug sie auf eine Person zusammen, wie schon die neue Komödie der Griechen gethan, und Molière verstand dann wieder dies Allgemeine zu individualisiren und in der Bildung und Sitte seiner Zeit zu veranschaulichen. Indem er als treuer Beobachter den Boden schildert in welchem seine Gestalten wurzeln und die Atmosphäre welche sie athmen, führt dies zu einer verständigen Motivirung, zur Betonung des Wahrscheinlichen und Naturgemäßen, und diese realistische Weise setzt er in ihr Recht ein neben den idealistischen Spielen der Phantasie bei Aristophanes, Lope und Shakespeare. Doch wie diese in ihren Meisterwerken zugleich Charakterzeichner sind, so gelingt auch ihm was Schiller an Goethe rühmt: Die Blume des Dichterischen von einem Gegenstande rein und glücklich abzubrechen. Während die Tragiker ihr Denken und Empfinden an entlegene Dinge knüpften, nahm er die Stoffe aus der eigenen Erfahrung, und ward dem Bürgerthum wie dem Adel, dem Bedienten wie dem Marquis in gleicher Weise gerecht, und indem er das Seinsollende im eigenen Gemüth und Geist trug, wirkte er veredelnd auf die Bildung und Gesittung seines Volks. Goethe hat ihn kerngesund genannt; er ist es in ethischer wie in ästhetischer Hinsicht; die Wahrheit stellt er im Leben und in der Kunst dem Scheinsamen, dem Prätentiösen und Pretiösen gegenüber, die Natur der Verschrobenheit, die Frömmigkeit der frömmelnden Heuchelei, und er wächst mit seinen Zwecken, wenn er die romanlesenden Modedamen und die mit Gelehrsamkeit prunkenden Frauen verspottet, die phrasenhafte Unwissenheit der Aerzte geiselt, die Auswürflinge des Bürgerthums verhöhnt, die sich an den Adel herandrängen, den geckenhaften Marquis dem Gelächter und den frivolen gottesleugnerischen dem Gerichte überliefert, wenn er den ernsten Kampf mit denen aufnimmt welche die Religion zum Deckmantel ihrer Habgier und Genußsucht machen, wenn er überhaupt aus dem Getriebe der sich gegenseitig belügenden Gesellschaft in die Einsamkeit sich sehnt, wo er Freiheit habe ein Ehrenmann zu bleiben, seinem Bekenntniß gemäß: Freimüthig, treu und wahr zu sein ist mein Beruf. So wurden seine Lustspiele der Spiegel und die Schule des Lebens, so hatte der Scherz den Ernst zur Grundlage und zum Ziel, und seine Charaktere sind als Gebilde eines echten großen Dichters individuell und typisch zugleich. In der Concentration und straffen Führung der Handlung nahm er es mit den herkömmlichen Einheiten weiter nicht genau, indem er die

wahre künstlerische Einheit durch einen Hauptcharakter erreichte, den er in die Mitte des Dramas stellte und durch den er eine Gemüths- oder Lebensrichtung bis auf den Grund verständlich machte ohne sich auf Nebenwege verlocken zu lassen; Phantasie und Kritik wirkten zusammen, alles Ungehörige ward beseitigt, alles Nothwendige ins Licht gestellt. Kleine Possenspiele, tolle Schwänke stellte er neben Komödien der ernsten Zwecke und sorgfältigen Durchbildung. Dabei hat Paul Lindau dargethan wie Molière seine vorzüglichsten Werke mit seinem Herzblut geschrieben, sich selber darin ausgesprochen. Das Naive kann nicht glücklicher dargestellt werden als es Molière in dem herzigen Naturkind Agnes, der Heldin der Frauenschule gethan; wir lachen über die Einfalt und bewundern mit Rührung die Seelenschönheit, die keiner Verstellung bedarf und in ihrer weltunerfahrenen Reinheit mehr werth ist als alle geschminkte Civilisirung. Ein älterer Herr, der die Untreue der Damen von Welt fürchtet, hat sich ein Landmädchen in schlichtester Einfachheit aufziehen lassen. Wie echtkomisch ist nun die Anlage daß er dem jungen Sohn eines auswärtigen Freundes selber das Geld zum Liebeshandel leiht, daß dieser ihm selber die Listen erzählt durch die er Agnes gewinnen will, daß diese mit holdester Unbefangenheit die aufkeimende Neigung verräth und in aller Unschuld die Anschläge vereitelt die sich ihrer Liebe in den Weg stellen! Voltaire hatte gesagt es sei alles Erzählung, aber so künstlerisch daß alles Handlung zu sein scheine; Lessing versetzte: vielmehr sei alles Handlung, obwol es Erzählung zu sein scheine. Der Verdruß den Arnulf empfindet, der Zwang den er sich anthut diesen Verdruß zu verbergen, sein höhnischer Ton, wenn er nun meint den Anschlägen des Horace vorgebaut zu haben, das Erstaunen, wenn er diesen nun doch sein Ziel erreichen sieht, das ist Handlung, weit komischere Handlung als alles was außer der Scene vorgeht. Ich meine es ist der Tropfen fränkischen, germanischen Bluts im Romanen, der diese Seelenmalerei, diese innerliche Bewegung dem mehr äußern, epischen Begebenheitsreichthum der Spanier zur Seite stellt. Mit welchem Verstand und mit welcher Energie hat er den gleisnerischen Tartüffe ausgestattet um ihn durch Witz und Vernunft doch niederzukämpfen, in der eigenen Schlinge sich fangen zu lassen! Es gemahnt an Machiavelli's Mandragola, ja an Pascal's glorreiche Briefe gegen den Jesuitismus, wenn Tartüffe zu Elmire um sie zu verführen sagt:

Der Himmel zwar verbietet mancherlei,
Doch ist es leicht mit ihm sich abzufinden;
Nachdem man's braucht gibt's eine Wissenschaft
Unser Gewissen zwanglos auszudehnen,
Und was an einer Handlung strafbar scheint
Zu sühnen durch die Reinheit ihres Zwecks.
Ich steh' Euch ein für alles, und die Sünde
Nehm' ich auf mich.
Ihr könnt drauf zählen alles bleibt geheim,
Und Anstoß gibt nur was die Welt erfährt;
Wer im Verborgnen sündigt sündigt nicht.

Handlung und Charakterzeichnung stehen hier im Gleichgewicht, in andern Stücken überwiegt die eine oder die andere. So ermangelt die etwas dürftige Handlung der Spannung und Triebkraft in einem Werke genialer tiefsinniger Charakteristik, dem Menschenfeind; der Gegensatz des Idealismus und Realismus ist hier großartig dargestellt, und ein tragischer Humor ebenso ergreifend und bewundernswerth entfaltet, wenn der Edle, der Gebildete und doch natürlich Gebliebene, der Wahrheitsliebende im Kampf mit der Welt den kürzern zieht, da er sich selbst nicht weniger an den Menschen betrügt als er von ihnen betrogen wird, ja wie er durch seinen Uebereifer einen komischen Anflug gewinnt, den Witz einer geistreichen Kokette und das Lachen der faden Schwätzer herausfordert. Goethe fragte: ob jemals ein Dichter sein Inneres vollkommener und liebenswürdiger dargestellt habe; Humbert sagt: der Misanthrope sei als Lustspiel was Hamlet und Faust als Tragödien; — der Kampf des Ideals mit der Wirklichkeit stellt Wesen und Schein so vielseitig gegenüber daß wir ein Bild der Menschheit im großen und ganzen gewinnen, im engern Rahmen, einfacher, als bei Shakespeare und Goethe, das Werk eines Dichters bei welchem wie bei Lessing das bewußt Gewollte das unbewußt Aufquellende überragt, der aber den Geist seines Jahrhunderts und seiner Nation in edler Weise zu reifer Blüte gebracht hat.

Es war Schiller der mit voller Berechtigung das schöne Wort von seiner Zeit und Kunst gesprochen:

Erweitert jetzt ist des Theaters Enge,
In seiner Weite drängt sich eine Welt;
Nicht mehr der Worte rednerisch Gepränge,
Nur der Natur getreues Bild gefällt;
Verbannet ist der Sitten falsche Strenge,
Und menschlich handelt, menschlich fühlt der Held;

Die Leidenschaft erhebt die freien Töne,
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.

Auch er erklärte sich gegen des falschen Anstands prunkende Geberde, gegen die Nachahmung der Franzosen, von welcher uns Lessing's Kritik und die eigenen Jugendthaten sowie Goethe befreit.

Denn dort wo Sklaven knien, Despoten walten,
Wo sich die eitle Aftergröße bläht,
Da kann die Kunst das Edle nicht gestalten,
Von keinem Ludwig wird es ausgesät,
Aus eigner Fülle muß es sich entfalten,
Es borget nicht von ird'scher Majestät;
Nur mit der Wahrheit wird es sich vermählen,
Und seine Glut durchflammt nur freie Seelen.

Aber derselbe Schiller vertheidigte es in diesem Gedicht daß Goethe und er selbst französische Dramen auf die deutsche Bühne gebracht; denn der rohen Natürlichkeit, der Vermengung des Höchsten und Niedrigsten gegenüber galt es die Kunst im Schauspiel zu betonen, die stets der Franke bewahrt habe.

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Scene,
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig wilde Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied,
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze,

Der Dichter preist den deutschen Genius, der sich erkühnt selbst in der Künste Heiligthum zu steigen, auf der Spur der Griechen und Briten dem höchsten Ruhme nachzustreben; aber das ist spät geschehen, und wer Schiller und Goethe liest der sieht daß Corneille und Racine zwischen ihnen und Shakespeare liegen. Das hätte man nie vergessen und leugnen sollen; auch Lessing der Kämpfer neigte seinen Degen vor Molière und Diderot.

Hans Sachs und Ayrer brachten es in der Reformationszeit nicht über die Dialogisirung hinaus, ein Vergleich mit Lope oder Shakespeare kann so wenig gewagt werden wie wir einen Gryphius an die Seite Corneille's, einen Gottsched an die Seite Racine's stellen dürfen. Aber eine neue große dramatische Zeit brach in dem Ringen des 18. Jahrhunderts, in den deutschen Geistesschlachten wie in der Französischen Revolution herein, und

sie fand ihr Echo in der deutschen Poesie. Voranging gegenüber der nach antiken Mustern geschulten Kunst der Ruf nach Natur, den Rousseau am lautesten erhob, und der in französischen, italienischen, englischen, deutschen Dramatikern wie im Dänen Holberg seinen Widerhall fand. Das Familienleben, das alltägliche Thun und Treiben der Menschen ward wie von den holländischen Genremalern in seiner Lebenswirklichkeit aufgefaßt, die Komödie namentlich ward zum Sittenbild, ja sie führte in einzelnen Werken, wie im Figaro von Beaumarchais, den Kampf des Bürgerthums gegen die privilegirten Stände, deren Mitglieder nichts gethan als sich die Mühe gegeben geboren zu werden. Diderot, dann Sheridan in der Lästerschule, Goldoni in einer Reihe leicht hingeworfener anziehender Lustspiele, Holberg mit seinem volksthümlichen Humor, Schröder, Iffland, Kotzebue in Deutschland vertraten diese Richtung mit Glück und Geschick, sie beherrschten die Bühne, sodaß wiederum Schiller den Schatten Shakespeare's heraufbeschwor gegen die Misère, die nichts Großes thut, der nichts Großes widerfährt, gegen den nassen Jammer und die splitternackte Natur, der man jegliche Rippe zählt, gegen die blasse Wiederholung dessen was man bequemer zu Hause hat. In neuerer Zeit ist indeß aus dieser Gattung ein Sitten- und Charakterschauspiel von höherm Werth hervorgewachsen, freilich auch die Lorettenkomödie und das Ehebruchsschauspiel von Paris. Die geschickte dramatische Mache, die das theatralisch Wirksame mit dem Dichterischen zu verbinden strebt, der sittliche Ernst in der Darstellung der Wirklichkeit zeichnet namentlich Augier aus; in Deutschland hat Freytag in seinen Journalisten mit liebenswürdigem Humor den Apfel abgeschossen.

Die Natur künstlerisch zu gestalten, eine mittlere Stellung zwischen Griechen und Engländern zu gewinnen, die tiefsten und edelsten Ideen von der Bühne herab dem Volk zu verkündigen, bildend, befreiend auf die Menschheit zu wirken und das Ideal als begeisterndes Ziel der Lebensentwickelung aufzustellen — das war die so schwere wie herrliche Aufgabe, welche Lessing, Goethe, Schiller erkannten und lösten. In Griechenland und England war die dramatische Poesie die melodische Stimme der nationalen Größe, der Macht und Freiheit, Shakespeare hatte ein Vaterland, das er feiern konnte nach dem Sieg über die Armada. In Spanien war die Kunst ein Ersatz für die verlorene Freiheit, ein Trost für's Hinabsinken der staatlichen Macht; in Deutschland trug

sie die Fahne voran, sie erschien nicht wie der Abendstern, sondern wie der Morgenstern, und war ein weckender Morgenruf für das schlummernde Volk, das vom Geiste aus wiedergeboren in der Literatur den gemeinsamen Boden und das verlorene Nationalbewußtsein fand, und von hier aus zur Einigung und freien Selbstgestaltung gelangte. Die Formen des Lebens waren unzulänglich, die Kunst konnte nicht der Spiegel einer schönen Wirklichkeit sein, ja bei der Kleinstaaterei und Kleinstädterei, bei einem verknöcherten Dogmatismus und einer flachen Aufklärung flüchteten die Dichter in die Innerlichkeit, in das Reich des Geistes und Herzens, da eine Idealwelt aufzubauen, die mit der Realität gar oft gar sehr im Widerspruch stand. Es fehlte ihnen eine Hauptstadt wie London, Madrid, Paris, und selbst eine Nationalbühne, durch welche Dichter, Schauspieler, Publikum einander in fruchtbarer Wechselwirkung erziehen konnten, und so bildete sich kein nationaler Stil in festem Gepräge, vielmehr blickten die Dramatiker nach den classischen Mustern des Alterthums, des Auslandes, und Goethe und Schiller selbst versuchten sich tastend in verschiedenen Weisen. Da sind der Werke nicht viele in welchen das Volksverständliche mit dem ästhetisch Befriedigenden ganz zusammentrifft, und das Classische darin erscheint daß Inhalt und Form in Eins geboren sind. Ueberwog in der Antike die Einheit in plastischer Klarheit, in dem Volksdrama der Engländer und Spanier das Mannichfaltige in malerischer Fülle, dort das typisch Ideale, hier das realistisch Individuelle, so suchte und fand der deutsche Genius eine Mitte zwischen beiden als das ihm Zusagendste; es gelang ihm die organische Verschmelzung des romantischen Gemüthreichthums mit der hellenischen Formbestimmtheit und reinen Schönheit. Lessing's Emilia Galotti, Goethe's Egmont, Schiller's Wallenstein und Maria Stuart sind einheitlich straffer in der Composition als der englische oder spanische Stil fordert, aber zugleich individueller und reicher an Entwickelung als die Griechen oder Franzosen. Sie geben uns nicht blos die Katastrophe, sie lassen die Handlung sich aus den Charakteren, die Charaktere in der Handlung sich werdend entfalten, aber sie concentriren doch mehr und haben die energische Betonung der Hauptsache sich angeeignet. Shakespeare würde uns doch wol die Maria Stuart in ihres Lebens und ihrer Sünden Maienblüte gezeigt haben; wir hätten Darnley's Ermordung und die Entführung durch Bothwell mit angesehen, das Schiller'sche Drama

wäre der vierte und fünfte Act geworden. Schiller führt uns sogleich in das Gefängniß Maria's, aber wir erfahren ihre Schuld aus ihrem Munde, und die Liebesleidenschaft Mortimer's wie ihre Hoffnung auf Leicester reißt sie noch einmal in den Strudel des Lebens, was Rettung bringen sollte, die Begegnung mit Elisabeth, beschleunigt ihr Geschick, sie läutert sich im Leid und scheidet versöhnt von hinnen. Shakespeare hätte Wallenstein's Uebermuth vor Stralsund, seine Absetzung und Wiedereinsetzung auf die Bühne gebracht; Schiller stellt uns sogleich in die verhängnißvolle Stunde wo eine neue Absetzung droht, wo er sich zum eigenmächtigen Handeln entschließt; er bereitet selber sein Geschick, und neben dem Geschichtlichen tritt das allgemein Menschliche in den Vordergrund; der Idealismus des reinen Herzens steht dem Realismus des Weltgetriebes gegenüber, die Versöhnung beider erscheint als das Seinsollende. Die Tragödie Emilia Galotti beginnt und endet am Hochzeitstage der Heldin, aber die Scene wechselt, die Charaktere entwickeln sich in der Handlung und bereiten sich das Geschick, sie sind individueller gezeichnet als bei den Griechen oder Franzosen, tief angelegt wie bei Shakespeare, aber doch typischer, in der straffen Haltung der Composition wie der Sprache sind die Züge derselben auf die Hauptsache bezogen, nicht um ihrer selbst willen, aus Freude an der Mannichfaltigkeit und Originalität des Lebens entfaltet.

Wir sind in ein Weltalter des Geistes eingetreten, das zeigt sich auch im Drama. Die Dichter schaffen ihre Werke mit selbstbewußter Kritik, sie bemühen sich um die Erkenntniß der Kunstgesetze, die ein Aeschylus, ein Shakespeare im Naturdrange des Genius erfüllt und durch ihre Thaten offenbart; der Gedankenreichthum waltet vor. Empfindungen, Stimmungen, Erfahrungen werden in Goethe's Tasso in die Allgemeinheit des Gedankens erhoben, die Fülle und Tiefe der Betrachtung überwiegt das Geschehen, und das Verlangen ihre Ideen mitzutheilen läßt Lessing seinen Nathan, Schiller seinen Posa entwerfen um aus ihrem Munde das beste Wissen des Jahrhunderts von der Bühne herab zu verkündigen, und Goethe's Faust ist ein weltliches poetisches Evangelium für die Gebildeten der Nation geworden. Shakespeare ist effectreicher als Goethe, er individualisirt mehr als Schiller; dafür ist die allumfassende Bildung Goethe's und der philosophische Geist Schiller's ein Vorzug der Deutschen; der Brite übertrifft sie an dramatischer Energie, an Gewalt der

Leidenschaft, an sprudelndem Humor, aber er schafft weder Gestalten mit idealen Zwecken, die ihrem Jahrhundert die Fackel vortragen, noch ist die ruhig klare Anschaulichkeit und das Ebenmaß der Form ihm eigen, wodurch beide sich in die Mitte zwischen ihn und die Griechen stellen. Er will der Natur den Spiegel vorhalten, dem Jahrhundert den Abdruck seiner Gestalt zeigen, Lessing, Goethe, Schiller wollen die Menschheit durch die Darstellung von Idealen erleuchten und fortbilden, sie schaffen Gestalten welche von Culturabsichten für das Wohl der Menschheit beseelt sind, für die Veredlung des Volks arbeiten, ein Reich der Wahrheit und Freiheit im Geiste aufbauen und es als Ziel für die Entwickelung der Geschichte, als Aufgabe für die Mit- und Nachwelt hinstellen, die Bahn dazu eröffnen, aus eigener Begeisterung zum Kampf und Sieg dafür aufrufen. Fehlt eine Tribüne im staatlichen Leben und hat die verknöcherte Orthodoxie wie die verflachte Aufklärung die vorangeschrittenen Gemeindeglieder vielfach aus der Kirche hinausgepredigt, so machen Lessing, Goethe, Schiller die Bühne zur Kanzel und zum Katheder um von da mahnend, erhellend, veredelnd auf das Volk zu wirken. Oder lieber: die Poesie erfüllt durch sie dies Prophetenamt, während sie ihre Dichtungen unabhängig von Theater oder ohne Rücksicht auf dasselbe schreiben. Sie stehen nicht in diesem unmittelbaren Zusammenhang mit der Bühne wie Shakespeare und Molière, und denken nicht an die Aufführbarkeit eines Nathan, Faust, Don Carlos; für das Theater müssen solche Dichtungen erst ins Enge gezogen und bearbeitet werden. In ähnlicher Weise haben Cornelius und Kaulbach ihre Zeichnungen entworfen, ihre Cartons in Linien behandelt, wie die Dichter sich an den denkenden Geist wendend. So haben wir in unserer Zeit Lesedramen bekommen, die frühern Jahrhunderten so unbekannt waren daß Shakespeare's Zeitgenossen nicht auf seine plays, seine Stücke, sondern auf seine poetischen Erzählungen und Sonette seinen Anspruch auf den Lorber, auf die Unsterblichkeit des Dichters gründeten.

Lessing sah sein Lebenswerk gefährdet als die Stürmer und Dränger in der Nachahmung des misverstandenen Shakespeare ins Weite und Breite gingen, abgerissene rohe Naturlaute an die Stelle eines künstlerisch geläuterten Gedankenausdrucks setzten, bis Goethe und Schiller unter dem Stern des Alterthums einlenkten und zur überquellenden Kraft nun Maß und Klarheit fanden. Die Romantiker lockerten die Kunstform wieder, Tieck setzte zu

sehr das Spiel der Einbildungskraft an die Stelle des Ernstes, der geniale Kleist zog die Mystik des Traums und Schlafwandelns zu sehr heran, während er im Aufbau der Werke wieder die rechte Bahn einschlug, auf der dann Grillparzer, Geibel, Heyse, Hebbel, Otto Ludwig sich bewegten, die beiden letztern leider dadurch oft ins Bizarre, Ausgeklügelte gerathend daß sie das Triviale meiden wollten; das schien ihnen ein Nachlaß Schiller's, der sich allerdings bei langweiligen Nachahmern fand, während der Meister selbst der gesunden Sittlichkeit, dem gesunden Menschenverstand huldigte und seine starke melodische Stimme lieh. Grabbe, Klein und andere Kraftgeister gingen gleichfalls näher zu Shakespeare hin, ebenso neuerdings Kruse in markiger Charakteristik und volksthümlicher Sprache. So bleibt dem deutschen Drama auch für die Zukunft die Aufgabe: Individuelle Charakteristik mit typischem Gehalt, mannichfach gefärbter Ausdruck innerhalb eines gehobenen Stils und gleichmäßigen Rhythmus, der Reichthum des Lebens in psychologischer Entwickelung, ein Werden der Personen und der Thaten innerhalb des Rahmens einer Haupthandlung, durch welche eine Idee darstellend veranschaulicht wird, während die Gedankenfülle des selbstbewußten Geistes in der zum Ziel voranschreitenden Wechselrede sich offenbart. In den Meisterwerken Goethe's und Schiller's ist das erreicht. Ihre Jugendarbeiten zeigten eine hinreißende volksthümliche Kraft und Frische, mehr den originalen germanischen Stil; spätere Dichtungen tragen das Gepräge von Studien nach dem griechischen, im Wallenstein und Tell, in Faust, Tasso, Iphigenie ist beides glücklich verschmolzen.

Goethe ist vorzugsweise Seelenmaler, der große Lyriker zeigt sich auch hier, und die epische Begabung macht sich daneben geltend, sodaß manchmal, wie im Egmont die objective Veranschaulichung des Weltzustandes, das Historische, und die subjective Entfaltung des Gemüths nebeneinanderliegen, während Schiller, der Dichter der Idee durch die Macht des Willens, mit energischer Männlichkeit auf die That als die Achse des Dramatischen ursprünglicher gerichtet ist, und den tragischen Zusammenstoß der ringenden Mächte nicht scheut, dem Goethe lieber aus dem Wege geht oder den er auszugleichen und mildernd zu versöhnen sucht.

Der dramatische Vers, sagte ich schon früher, ist der nach einem Ziel hinstrebende Iambus, der sich von der gewöhnlichen Rede nicht allzu weit entfernt und durch die Cäsur nach der fünften Silbe dann in der zweiten Hälfte eine absinkende, am Ende sich

wieder hebende Bewegung erhält, sodaß das Eintönige vermieden wird. So haben die Griechen ihren Sechsfüßler behandelt, dessen Wucht und Würde dem ruhigen getragen feierlichen Wesen der Dichtung entspricht. Das germanische Drama, realistischer, der Lebensunmittelbarkeit näher in seiner Auffassung der geschichtlichen Wirklichkeit und charakteristischen Mannichfaltigkeit als die antike Spiegelung derselben im Mythus, wählte den leichtern Gang des Fünffüßlers, der auch eine weibliche Endung, einen kurzen trochäischen Nachschlag gestattete. Die Spanier behielten den trochäischen Romanzenvers mit der Assonanz auch für den Grundton des Dramas bei, schoben aber auch die Reimspiele der Redondilien und andere kunstreiche Strophengebilde ein, zu denen die klangvolle Sprache reizt; es ist der poetische Duft, der romantische Hauch, den sie über die Welt verklärend ausbreiten, während das 18. und 19. Jahrhundert die gewöhnliche Prosa für die nüchterne Wiederholung des alltäglichen Thuns und Treibens auf der Bühne beibehielt.

Zwei iambische Sechsfüßler mit einer Cäsur nach der dritten Hebung und mit dem verbindenden Endreim bilden den Alexandriner, den dramatischen Vers der Franzosen. Wir dürfen seine Bedeutung nicht nach der Nachahmung im Deutschen bemessen, darauf hab' ich schon früher hingedeutet; Freytag's übereinstimmendes Urtheil möge mit seinen feinsinnigen Bemerkungen über die Sprache Goethe's, Schiller's, Kleist's hier noch eine Stelle finden.

„Im Französischen ist die Wirkung des Alexandriners eine andere als bei uns, weil bei dieser Sprache der Versaccent weit mehr gedeckt und auf das mannichfaltigste unterbrochen wird. Nicht nur durch den launischen und unruhigen Wortaccent, sondern auch durch freie rhythmische Schwingungen der gesprochenen Rede, ein Zusammenwerfen und Dehnen der Worte, welches wir nicht nachahmen dürfen und das auf einem stärkern Heraustreten des Klangelements der Sprache beruht, mit welcher die schöpfende Kraft des Redenden in origineller Weise zu spielen weiß.

Die dramatische Sprache der Deutschen kennt sehr wenig dieses freischaffende Eindringen der bewegten Seele durch schnell gebrochenes Tempo, scharfe Accente, unruhiges Heben und Sinken des Tons durch ein Retardiren und Dahinwerfen, welches fast unabhänglich von dem logischen Sinn des Satzes vor sich geht, ja sie empfindet eine solche Wendung der Rede als unlogisch und

willkürlich, was sie dem Franzosen nicht ist. Dagegen ist dem Germanen in ausgezeichneter Weise die Fähigkeit verliehen, die Bewegungen seines Innern in der Construction seiner Rede, durch Verbinden und Trennen der Sätze, durch Inversionen, Herausheben und Verstellen einzelner Wörter auszudrücken, die Rhythmik der deutschen aufgeregten Seele prägt sich in der logischen Fügung und Trennung der Satzelemente noch kräftiger aus als bei den Romanen in den tönenden Schwingungen ihrer Recitation.

In dem Jambus des Dramas tritt dieses Leben dadurch ein daß es den gleichmäßigen Fluß des Verses beschleunigt, aufhält, zerbricht, zerhackt, zerreißt in unendlich verschiedenen Nüancen, welche durch die innere Bewegung des Menschen hervorgebracht werden. Jeder Stimmung der Seele hat unser Vers sich gehorsam zu bequemen, jede vermag er sowol durch seinen Rhythmus als durch die logische Verbindung der Satzeinheiten, welche er zusammenschließt, auszudrücken. Für ruhige Empfindung, feine Bewegung, welche getragen und würdig oder in heiterer Lebendigkeit dahinzieht, hat er seine reinste Form, den schönsten Wohlklang, einen gleichmäßigen Fluß zu verwenden. In solcher ruhigen Schönheit gleitet der dramatische Jambus bei Goethe dahin. Hebt sich aber die Empfindung höher, fließt die gesteigerte Stimmung in schmuckvoller, langathmiger Rede heraus, dann soll er in langen Wellen dahinrauschen, klangvoll, tönend, bald in überwiegenden weiblichen Endungen ausklingend, bald durch männlichen Ausgang kräftig abschließend. Ja die Rede zieht ihn vorwärtseilend zu größern Gruppen zusammen, in denen Redesätze mit reichem schwungvollem Ausdruck und schöne Bilder dahinströmen. Das ist in der Regel der Vers Schiller's. Die Erregung wird heftiger, lange Redewellen stürzen über den Vers hinüber, füllen noch Theile des nächsten und zerbrechen den Bau desselben; dazwischen drängen kurze Stöße der Leidenschaft, einzelne kleine Redetheile schneiden die Verse durch scharfe Gegensätze brechend heraus; aber noch überzieht diese aufsteigenden Wirbel die rhythmische Strömung einer längern Rede. So bei Lessing. Aber stürmischer, wilder wird der Ausdruck der Erregung, der rhythmische Lauf des Verses scheint vollständig gestört, immer wieder springt ein Satz aus dem Ende eines Verses in den Anfang des andern, bald hier, bald dort wird eine Verszeile theils zum Vorhergehenden, theils zum Folgenden zerrissen, Rede und Gegenrede zerhacken das Gefüge; das erste Wort des Verses und das letzte —

zwei bedeutungsvolle Stellen — springen los und treten als besondere Glieder in die Rede, der Vers bleibt unvollendet, einzelne überschlagende Wörter werfen sich zwischen die Zeilen, statt dem ruhigen Wechsel weicherer und härterer Endungen folgen längere Versreihen mit dem harten männlichen Abfall, die Verscäsur ist kaum noch zu erkennen, auch in diejenigen Senkungen, über welche beim regelmäßigen Lauf der Rhythmus schnell dahinschweben muß, dringen mächtig schwere Wörter, wie chaotisch bewegen sich die Elemente des Verses durcheinander. Das ist der dramatische Vers, wie er in den besten Stellen Kleist's, trotz aller Manier in der Sprache des Mannes, die mächtigste Wirkung ausübt, wie er noch größer und durchgebildeter in den leidenschaftlichen Scenen Shakespeare's dahinwirbelt."

Für Wallenstein's Lager mochte Schiller weder den reimlosen Jambus wie in der ernsten Tragödie, noch die Prosa wählen, die zu sehr von diesem abgestochen hätte; so griff er zum gereimten Vierfüßler, den nach dem Vorgang von Hans Sachs auch Goethe in vielen Stellen seines Faust angewandt, und der für heitern Scherz wie für ernste Betrachtung sich ganz wohl eignet. Wir haben in beiden Werken überhaupt Höhenpunkte des eigentlichen deutschen dramatischen Stils.

Ein sinniges Wort, das ich in Bulthaupt's Dramaturgie der Classiker finde, mag hier noch das früher über die poetische Diction Gesagte ergänzen: „Wir verständigen uns mit bestimmten, allgemein acceptirten Begriffen, ohne diese im Augenblick, wo sie ausgesprochen werden, jedesmal aufs neue wieder zu zergliedern, und nachzuspüren welche Bilder, welche Vorstellungen in der Seele des Sprechenden geweckt werden, wenn er dies oder jenes Wort gebraucht. Hier setzt nun gerade die poetische Sprache ein. Nicht umsonst nennt man den Dichter den Herzenskündiger. Nicht was ein bestimmter Charakter in einem gegebenen Moment wahrscheinlich gesagt haben würde, spricht er aus, — sondern was bei dem Aussprechen dieses oder jenes Wortes sich in der Seele des Redenden bewegt haben muß. Die poetische Sprache gibt also unendlich viel mehr als die Sprache der Wirklichkeit. Wo diese nur ein leeres Wort, einen trockenen Begriff gibt, da gibt jene eine blühende Vorstellungsreihe; wenn jene uns gewissermaßen den Fruchtkern reicht und uns damit abspeisen will, so gibt diese uns den in dem Kerne verborgen schlummernden Baum mit allen seinen Blättern und Früchten. Es bedarf gar keiner besondern

Ausführung daß, um ein berühmtes Beispiel zu nennen, Macbeth seiner Gemahlin seinen Vorsatz den Banquo ermorden zu lassen im Leben der Wirklichkeit nun und nimmer in der Weise mitgetheilt haben könnte wie er es im Drama thut:

Denn eh die Fledermaus
Den klösterlichen Flug beendet, eh
Noch auf den Ruf der bleichen Hekate
Der hornbeschwingte Käfer, schläfrig summend,
Das gähnende Geläut der Nacht vollendet,
Wird eine That furchtbarer Art gethan sein.

So spricht im Alltagsleben selbst der phantasievollste Mensch nicht. Darauf kommt es aber auch gar nicht an. Entscheidend ist nur ob in der Seele Macbeth's die vom Dichter wiedergegebenen Vorstellungen rege sein konnten und mußten. In der Dämmerstunde wird Banquo im Park ermordet, — diese dürre Thatsache erscheint vor der Seele des jede Situation stets lebhaft im Detail anschauenden Macbeth in ihrer eigenartigen geheimnißvollen Umgebung. Der Begriff der Dämmerung weckt ihm bestimmte Vorstellungen, die wiederum der Scenerie, in welcher die Unthat begangen wird, auf das vollkommenste entsprechen. So ist die poetische Redeweise ein stetes Entfalten der Begriffe zu Leben, Anschauung und Empfindung. Der Dichter löst seinen Geschöpfen die Zunge; nicht was sie im Leben gesagt haben würden, sondern was sie empfunden haben würden, spricht er aus." — Der Dramatiker wird dabei, wie Bulthaupt hinzufügt, die Entfaltung der Begriffe stets in der Weise vornehmen wie sie dem Naturell, der Bildungssphäre, der Situation und Empfindung der redenden Person entspricht. „Nun ist die wahre Spukezeit der Nacht, wo Grüfte gähnen" — sagt Hamlet, während den Prinzen von Homburg „die Nacht so lieblich umfing, mit blondem Haar, mit Wohlgeruch ganz duftend, ach! wie den Bräutigam die Perserbraut!" Das läßt sich selbstverständlich nicht vertauschen. Wo keine Empfindung im Spiel ist, wo eine Sache einfach berichtet wird, da enthält sich der Dichter des Bilderschmucks, das wäre die Erweiterung leerer Zierath und Schönrednerei.

Ich füge zum Schluß diesen Betrachtungen einen Vortrag an, welchen ich vor mehrern Jahren zu Berlin in Gegenwart des Kaisers gehalten, eine Parallele von Calderon's Wunderthätigem Magus und Goethe's Faust.

Wie Dante's göttliche Komödie ist Goethe's Faust ein Lebensbild des Dichters und ein weltumfassendes Werk von allgemeiner Bedeutung. Dort bildet der florentiner Poet mit seiner Feuerseele, seinem Zorn und seiner Liebe, seinen politischen und religiösen Erfahrungen und Bestrebungen den Mittelpunkt, und doch ist er zugleich ein Repräsentant der Menschheit, der aus der Nacht der Gottesferne und der Sünde den Berg der Reinigung hinaufsteigt um sich zur Anschauung des Ewigen und zu seiner Beseligung zu erheben; hier ist Faust, der phantasievolle Denker der Reformationszeit mit seinen Thaten, Leiden und Freuden, zugleich das Symbol von Goethe's Entwickelung und das Drama des innern Menschen, den seine Freiheit zwar in Schuld verstrickt, der sich aber im Ringen nach Wahrheit durch das Glück und Maß der Schönheit zum selbstbewußten Vollbringen des Guten, zum Wirken fürs Gemeinwohl läutert und so mit dem Sittengesetz versöhnt zur Vollendung eingeht. Doch nicht das italienische Epos, sondern eine spanische Tragödie soll heute uns zum Gegenbilde der tiefsinnigsten Schöpfung deutscher Dichtkunst dienen und uns einen Blick in das Gebiet der vergleichenden Literaturgeschichte eröffnen, einer Wissenschaft, die eben im Werden begriffen ist.

Der Stoff beider Schauspiele, des Wunderthätigen Magus und des Faust, ist ein Bündniß mit dem Teufel und dessen Lösung, sodaß die Lebensfrage der Menschheit, Freiheit, Schuld und Versöhnung, zur Sprache kommt, bei Calderon durch Darstellung, bei Goethe zugleich durch Betrachtung. Denn der Prolog und Epilog im Himmel sagen es ausdrücklich: Der Kern des Seins ist positive Kraft, und das Ziel die Verwirklichung des Guten, aber auf dem Wege wie sie allein denkbar ist, nämlich als eigene Willensthat, als der Freiheit Werk. So muß die Möglichkeit des Anderswollens und Anderskönnens, des Bösen und des Irrthums vorhanden sein, und das Gesetz ist darum keine zwingende Nothwendigkeit wie im Naturmechanismus, sondern ein Sollen, ein Gebot der Pflicht, und an seine Erfüllung ist das Heil geknüpft, weil nur so unsere Bestimmung erreicht wird. Darum muß der Mensch geprüft und versucht werden, und der Geist des Zweifels, der Verlockung und der Verneinung steht unter den Heerscharen des Herrn; aber wie auch der Mensch in Irrthum und Sünde fällt, der ewige Grund des Lebens bleibt ihm einwohnend gegenwärtig, mahnend und richtend in der Stimme des Gewissens, und die Liebe beut ihm rettend die Hand, sobald er nur den Eintritt

in ihr Reich mit ganzem Herzen verlangt, sobald er nur sein Wirken mit der Weltordnung in Einklang setzt.

Wie Faust so ist auch Cyprianus ein Denker der nach dem Höchsten strebt. Vor dem Lärm der Götterfeste hat er sich in einen Wald bei Antiochia zurückgezogen und sinnt über eine Stelle im Plinius: daß Gott, durch sich selbst vorhanden, die höchste Macht und Güte sei. So bewegt er sich auf dem Wege der Wahrheit, als der Dämon wie ein verirrter Reisender zu ihm herantritt um ihn davon abzuziehen und seine Zweifel an den Heidengöttern zu zerstreuen, die einander begrenzend, mit sittlichen Gebrechen behaftet, dem Begriff des wahren Gottes nicht entsprechen, der nur Einer sein könne. Das hält Cyprianus in der Streitrede aufrecht, und der Dämon beschließt nun ihn durch Sinnlichkeit seinem edlen Trachten zu entfremden und zu verführen. Zwei Jünglinge, welche beide die schöne Christin Justina lieben und um deren Besitz gegeneinander mit dem Degen fechten, verweist er auf die Vermittlung des Weisen, der sich erbietet die Jungfrau zu fragen wen sie vorziehe. Sie versagt sich beiden, aber Cyprianus selbst, von ihrer Anmuth, ihrem Seelenadel ergriffen, entbrennt für sie, und ebenfalls verschmäht steht er am Meeresstrand, bereit, seine Seele an ihren Besitz zu setzen. Ein Sturm erhebt sich und schleudert ein Schiff an die Felsen. Einer der Scheiternden rettet sich, der Dämon, der nun als Zauberer seine Macht dem Cyprianus anpreist. Der Weise begehrt Unterricht in der Magie um die Geliebte zu gewinnen, und verschreibt dafür seine Seele mit seinem Blute; wird doch Justina sein werden, in der sich alles Schöne und Liebliche der Welt vereinigt, wird er doch ein Meister neuen Wissens und der Ruhm der Erde sein. Der Dämon beschwört Geister der Hölle, daß sie sinnliche Triebe in Justina erwecken, ihre Phantasie entzünden und vergiften sollen, und die Jungfrau tritt nun auf, umklungen von holden geheimnißvollen Stimmen, und sieht überall in der Natur das beglückende Walten der Liebeslust. Bei den Bewerbungen der Jünglinge hatte sich kein Gefühl in ihr geregt, jetzt rührt es ihr Herz daß ein Mann wie Cyprianus sich um ihretwillen in die Einsamkeit zurückgezogen, ja nun möchte sie ihn aufsuchen. Da steht der Dämon vor ihr und verspricht sie hinzugeleiten. Aber alsbald erhebt sich ihr Gewissen über ihr aufwallendes Blut, und als der Dämon behauptet daß sie mit ihren verlangenden Wünschen schon die That zur Hälfte vollbracht, beruft sie sich

auf ihren Willen, der unter den mannichfachen auftauchenden Gedanken erst zu wählen und sich zu entscheiden habe, der sich nicht zwingen lasse. Der Dämon verheißt im Genuß ihr Glück und Seligkeit, sie sieht darin Elend, Verderben und Leid. Als er sie anpacken und fortreißen will, ruft sie Gott zum Schutz an, und der Böse muß von ihr lassen, ihr den Sieg zuerkennen, indem er verschwindet. Unsicher ob das alles ein Blendwerk ihrer Einbildungskraft oder ein Zauber der Hölle gewesen, geht sie nach der Christengemeinde um dort zu beten und ihre Sache Gott anheimzustellen. So ziehen denn die Beschwörungen des Cyprianus nicht sie selber, sondern nur ein Phantom von ihr in den Waldesschatten, und wie er die Arme ausstreckt sie zu umfangen, schrumpft die Anmuth der Jugend zum Gerippe zusammen; die Erscheinung zerfließt mit dem Spruche: Also, Cyprianus, geht aller Glanz der Welt zu Grunde. Nun muß der Dämon dem Weisen bekennen daß er keine Macht über Justina gehabt, weil ihr Wille frei, ein Gott der Schützer ihrer Tugend sei. Schlag auf Schlag entreißt Cyprianus ihm das Zugeständniß: daß dieser Gott also allwissend, allmächtig, allgütig sei, daß auf ihn jenes Wort des Plinius passe, daß der Gott der Christen der Eine, der Wahre sei. Da der Dämon den Pact nicht erfüllen konnte, will der Weise seine Handschrift wieder haben; er ringt mit ihm darum; Gott, den er suche, werde ihm gnädig sein. Er läßt sich von einem Einsiedler taufen und kommt nach Antiochia zurück, wo eben Justina, als Christin verhaftet, zum Märtyrertode geführt wird. Er bekennt seinen Glauben, sie versichert ihm daß Gott das Rufen der Menschen erhöre, daß Gottes Gnade unendlich größer sei denn des Menschen Schuld, daß es nicht soviel Stern' am Himmelskreise, soviel Funken in der Flamme, soviel Sand am Meeresufer, soviel Stäubchen in der Sonne gebe, als er Sünden kann vergeben. Cyprianus ist bereit sein Leben für seinen Glauben zu opfern und so seine Seele zu retten. Justina erwidert:

Ich versprach dir Lieb' im Tode,
Und nun, da ich dir zur Seite
Sterbe, Cyprianus, nun
Geb' ich dir was ich verheißen.

Als ihre Häupter gefallen sind umhüllt eine Donnerwolke das Blutgerüst, und der Dämon verkündet aus derselben daß Cyprianus und Justina vereint in die himmlische Seligkeit eingegangen, und

daß er es selber gewesen welcher von Justina's Balcon herabgestiegen und ein andermal in ihr Gemach eingeschlichen sei um den Sinn der verliebten Jünglinge zu verwirren und Justina's Ruf zu beflecken, was Calderon Veranlassung gab zu einigen seiner üblichen Verkennungs- und Verwechselungsscenen. Auch ein parodistisch possenhaftes Gegenbild ist nach spanischer Sitte der Haupthandlung eingeflochten: Justina's Zofe erhört beide Diener Cyprian's und schenkt jedem einen Tag um den andern ihr Herz.

Wie das Böse in mannichfachen Formen erscheint je nach der Stimmung der Menschen, in seiner wahren Gestalt erst sich zeigt, wenn es überwunden ist und bekennen muß daß es doch nur zur Verwirklichung des Guten und Rechten dient, das ist ebenso meisterhaft veranschaulicht als die Art wie Cyprianus zur Wahrheit kommt, indem der philosophische Zweifel am Heidenthum und die sittliche Lebenserfahrung zusammenwirken. Aber hier tritt uns sogleich ein Grundunterschied von Goethe's Faust entgegen. Bei Calderon, dem Dichter des restaurirten Katholicismus in Spanien, ist die Wahrheit objectiv vorhanden, im kirchlichen Dogma gegeben, und es kommt nur darauf an daß der Mensch sie gläubig aufnimmt; der Faust des deutschen Dichters im Jahrhundert der Aufklärung hat wie Cartesius sich auf sich selbst gestellt, er zweifelt an allem überlieferten Wissen und will die Wahrheit aus dem eigenen Geiste erst hervorbilden, mit eigenem Sinn das Wesen der Dinge erfassen; die Magie ist ihm das anschaulich lebendige Erkennen, in welchem seine Seele mit der Weltseele sich eint. Die Wahrheit, die selbstgefundene, ist das Ideal seines Strebens, und weil alles herkömmliche gelehrte Wissen sammt der überlieferten Theologie ihm ungenügend dünkt gegenüber diesem Ideal, weil sein Sehnsuchtsdrang nach dem Unendlichen vom Endlichen überhaupt nicht befriedigt wird, darum will er das irdische Leben hinwegwerfen und seine Seele daransetzen, ob er Glück und Frieden finden könne. Goethe motivirt die Geisterbeschwörungen seines Faust aus dem kühnen Wissensdurst, kraft dessen er auch ein Bündniß mit dem Teufel wagt, wenn er hoffen darf, das Wesen der Dinge zu durchdringen und sein Selbst zum Selbst der Menschheit zu erweitern. Bei Calderon tritt der Dämon ungerufen zu dem Weisen heran um ihn von der vorhandenen Wahrheit abzuziehen. Cyprianus schließt den Vertrag und kann ihn lösen, da der Dämon ihn nicht erfüllt, indem er über Justina keine Gewalt gewinnt. Bei Goethe ist der Vertrag von Anfang an nur

bedingungsweise. Zuerst wettet Gott der Herr mit Mephistopheles, und dieser soll die Seele Faust's haben, wenn er sie dauernd von ihrem Urquell abzuziehen vermag. Der Herr baut darauf: ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange bleibt sich des rechten Wegs bewußt und läßt sich zur Klarheit leiten. Dann sagt Mephistopheles zu Faust:

Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden,
Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;
Wenn wir uns drüben wiederfinden,
So sollst du mir das Gleiche thun.

Beachten wir das Wenn! Ob sie sich drüben wiederfinden das bleibt die offene Frage. So wird das Gedicht durch diesen Meisterzug echt dramatisch, der Schluß steht nicht am Anfang fest und fertig da, sondern wird das Ergebniß der Handlung sein, der Charakter wird sich sein Schicksal durch seine Thaten bereiten. Faust fügt hinzu: der Augenblick solle sein letzter sein zu dem er sagen werde: Verweile doch, du bist so schön! in welchem er also sich befriedigt erklärt. Das wird vom Dichter alles treu festgehalten. Aber nicht in Auerbach's Keller oder in den Armen Gretchens, nicht am Kaiserhof oder im Anblick Helena's, sondern erst im Wirken für das Gemeinwohl, in der zweckmäßigen Arbeit des freien Mannes für ein freies Volk, also im Anschluß an die sittliche Weltordnung und im Frohgefühl daß die Frucht seiner Thaten unvergänglich sei, nennt er sich glücklich. Das ist seine Todesstunde, aber gerade so hat er sich ja mit dem Willen Gottes geeint und versöhnt, so ist er ein lebendiges Glied im Reich der Liebe geworden, und das bleibt für ihn wie für Goethe der Weisheit letzter Schluß:

Nur Der verdient die Freiheit wie das Leben
Der täglich sie erobern muß.

Freiheit ist ja kein ruhiger Zustand, sondern beständige Selbstbefreiung, Erhebung über die Gewalt der Außenwelt, über die blinden Triebe der eigenen Natur durch Selbsterfassung, die das Licht des Bewußtseins anzündet. Wir sind nicht frei geschaffen, das wäre unmöglich, denn Freiheit ist Selbstbestimmung, die kann nicht für uns vollzogen werden, die müssen wir vollziehen; aber wir sind berufen durch eigene Willensthat selbstbewußt und frei zu werden, unsere Anlagen zu verwirklichen. Selbstvervollkommnung ist die Aufgabe des Geistes. Weil er dem Unendlichen

entstammt, genügt ihm das Endliche nicht, weckt aber im Gemüthe die Ahnung des Unendlichen, und diesem, dem Vollendeten gegenüber spürt er nun den brennenden Schmerz der Seele, die über das Endliche hinausstrebt und doch das Unendliche in seinem ganzen Wesen nicht erfassen kann, die in ihrem Selbstentfaltungstrieb von allen Seiten sich gehemmt und beschränkt fühlt und ihre Freiheit zu verlieren fürchtet, wenn sie irgendwie einem andern sich völlig ergibt, die eine gegebene Welt des Glaubens und der Satzung mit dem Muthe des Zweifels zertrümmert, und doch nur die Anfänge einer neu zu erbauenden Welt der selbstgefundenen Wahrheit und der Wissenschaft sieht. Dieses Faustische, die Selbstherrlichkeit des Individuums, das mit der Autorität den Kampf auf Tod und Leben wagt, wol das höchste aller tragischen Probleme, liegt über die Weltanschauung der spanischen Dramatiker weit hinaus, die statt der Selbstbestimmung, der Autonomie des Willens zu huldigen ihn dem herkömmlichen Ehrengesetz, der Majestät des Königs und der Kirchensatzung unterordnen. Dagegen ward Shakespeare der Dichter des Gewissens, und ihm folgten Lessing, Goethe, Schiller. Calderon's Stärke, die Tiefe wie die Harmonie seiner Lebensansicht, ruht im Christenthum; aber seine Grenze ist die feststehende Form des restaurirten Katholicismus, der ihn verleitet in der Andacht zum Kreuz die Holzfigur des Kreuzes mit dem gekreuzigten Heiland zu verwechseln, und nicht in der Versöhnung des Gemüths mit Gott, sondern im Fetischdienst eines bloßen Zeichens die Erlösung und Beseligung zu finden. Da werden Religion und Sittlichkeit getrennt, und der Mensch kann den ärgsten Frevel begehen, wenn er nur an den für heilig erklärten Aeußerlichkeiten festhält, während der deutsche Geist mit seinen großen Dichtern darin die Religion erkennt daß der Mensch dem Willen Gottes sich ergibt und den Willen Gottes thut. Goethe selber hat es ausgesprochen daß Calderon, ein hochsinniger Mann, in mehrern Stücken düsterm Wahn gefröhnt und dem Unverstand eine Kunstgestalt verliehen, wo der Stoff beleidigt und die Behandlung entzückt; er fährt fort und sagt von Shakespeare was von ihm selber gilt: „Bei dieser Gelegenheit bekennen wir öffentlich was wir schon oft im stillen ausgesprochen, es sei für den größten Lebensvortheil, welchen Shakespeare genoß, zu achten, daß er als Protestant geboren und erzogen worden. Ueberall erscheint er als Mensch, mit Menschlichem vollkommen vertraut; Wahn und Aberglauben sieht er unter sich und spielt

nur damit; außerirdische Wesen nöthigt er seinem Unternehmen zu dienen; tragische Gespenster, possenhafte Kobolde beruft er zu seinem Zweck, in welchem sich zuletzt alles einigt, ohne daß der Dichter jemals die Verlegenheit fühlte das Absurde vergöttern zu müssen, den allertraurigsten Fall in welchen der seiner Vernunft sich bewußte Mensch gerathen kann."

Wir stimmen Calderon bei: die mythologischen Bilder des Heidenthums entsprechen nicht der Idee, welche die Vernunft sich bereits in der Philosophie des Alterthums von Gott gebildet hat. Cyprianus sagt demgemäß:

Gott er ist die höchste Güte,
Durch sich selbst vorhandnes Wesen,
Ist allwissend, ist allmächtig,
Eine Kraft, ein einz'ger Wille,
Urgrund von den Gründen allen.

Daß Gott als der Eine auch der in Allem Gegenwärtige sei, in welchem wir leben und weben, fügt das Bekenntniß von Goethe's Faust hinzu. Ob auch kein Begriff und kein Namen ausreicht sein Wesen zu erschöpfen oder erschöpfend zu bezeichnen, er ist der vernunftnothwendige Gedanke zur Erklärung der Wirklichkeit, er spricht zu uns in der Stimme des Gewissens, und das Gefühl der Liebe bezeugt sein Walten:

Wer darf ihn nennen?
Und wer bekennen:
Ich glaub' ihn!
Wer empfinden
Und sich unterwinden
Zu sagen:
Ich glaub' ihn nicht!
Der Allumfasser,
Der Allerhalter,
Faßt und erhält er nicht
Dich, mich, sich selbst?

Ja, auch sich selbst! Goethe bewahrt die Wahrheit des Pantheismus und bildet sie weiter in seiner phantasievollen Anschauung: Gott ist das Eine in allen Dingen gegenwärtige Sein, aber nicht als selbstlose Natur, nicht als jenes zweck- und rathlos kindergebärende, kinderverschlingende Ungeheuer, vor dem es schon dem Werther graust, sondern als sich selbst erfassende, bei sich selbst bleibende Wesenheit, als Geist. Nicht ohne Naturkraft, nicht

außer der Welt, so wenig als unser Ich neben oder außer unserm Leibe, sondern in ihr, aber nicht aufgelöst in die Fülle des Besondern, sondern sich entfaltend und sich bethätigend in dem Reiche der Geister wie unser Ich in dem Reichthum seiner Gefühle und Vorstellungen, nicht in sie verloren, sondern zugleich über ihnen waltend, sie gestaltend, im Unterschiede von ihnen sich selbst erfassend, selbstbewußt sie überschwebend und beherrschend.

Wölbt sich der Himmel nicht da droben,
Liegt die Erde nicht hier unten fest?
Und steigen freundlich blickend
Ewige Sterne nicht herauf?

Die Wechselbeziehung aller Dinge bekundet die eine ihnen zu Grunde liegende ordnende Macht, und daß wir miteinander reden können das bezeugt uns die Eine Vernunft, die in unsern Seelen waltet, bezeugt uns daß Luftwellen und Gedanken, Mund und Ohr füreinander da sind, nicht zufällig, sondern zweckgemäß.

Seh' ich nicht Aug' in Auge dir?
Und drängt nicht alles
Nach Haupt und Herzen dir,
Und webt in ewigem Geheimniß
Unsichtbar sichtbar neben dir?
Erfüll' davon dein Herz so groß es ist,
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn' es dann, wie du willst!
Nenn's Glück, Herz, Liebe, Gott!

Nun Glück nennen wir die Uebereinstimmung der Außendinge, des Weltlaufs mit unsern Wünschen und Gedanken; diese Harmonie des Innern und Aeußern ist Gott; das Gesetz des Denkens ist das Weltgesetz, das Weltgesetz ist vernünftig. Gott ist das Herz, zugleich der Quell und das Meer aller Lebensströme, ihr Aus- und Eingang; er ist die Liebe, das Gefühl selbstbewußt wollender Persönlichkeiten daß sie miteinander im innersten Wesen Eins sind — er lebt in uns und wir in ihm. Wenn Faust's Bekenntniß vornehmlich die Natur betont, so knüpft doch die Dichtung selbst, namentlich der Prolog und Epilog im Himmel, das Ethische daran, Freiheit, Schuld und Erlösung; Gott offenbart sich als sittliche Weltordnung. So singen die Engelchöre:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen,
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben theilgenommen,
Begegnet ihm die sel'ge Schar
Mit herzlichem Willkommen.

Und das Eine wollen wir beherzigen: die Thaten welche Deutschland gerettet und groß gemacht haben sind im Glauben an die sittliche Weltordnung und unter dem kategorischen Imperativ der Pflicht geschehen. Würde unser Volk beides verleugnen, wie ihm Materialismus und Nihilismus predigen, so könnte es die Errungenschaft der Gegenwart nicht behaupten und würde aus Selbstsucht sich zerfleischen oder aus Genußsucht verwesen. Der Gedanke der sittlichen Weltordnung hat die Menschheit über die Thierwelt erhoben und hält sie empor.

Calderon hat in einer andern Tragödie, in der Kreuzerhöhung, sich mit dichterischer Begeisterung über die dogmatischen Formeln zu ähnlicher Anschauung wie Goethe aufgeschwungen; er sagt:

Gott, des Lebens und der Weisheit
Geist und Quell, der Allerschaffer,
Herrschet über die Natur!
Was geheimnißvoll im Schaffen
Heil'ger Nächte sie im Traume,
Von ihr selber unverstanden,
Ruft zum Blühen und Vergehen,
Wirkt sie durch sein ew'ges Walten.
Als lebendiges Gesetz
Jeder Brust sich offenbarend
Ist er die Gerechtigkeit
Dieser Welt und einer andern.
Richtend, mahnend, liebend, tröstend
Ist er Heil und Arzt des Kranken,
Dem er die Natur nicht blos,
Ja sich selber gibt erbarmend.
Seiner Größe, seiner Allmacht
Kunde ist er selbst, und allen
Rufet er sein Dasein zu
Als den Kindern Eines Vaters.
Ja Gott selber ist sein Wort:
Jene Stimmen des Gesanges,
Die aus Wald und Meer erbrausen,

Kamen süß mit Schmerzensbangen
In des Menschen Brust und gaben
Ihm die neue Himmelssprache,
Die sein Schöpfer aus ihm redet;
Poesie, die Himmelsflamme,
Kam uns aus den Sternen nieder,
Und Gott selber schwingt die Fackel;
Und was aus dem Menschen spricht,
Wenn er Tempel baut, gewalt'ge
Steine zueinander fügend,
Wenn er Meere mißt und Lande
Und die Bahnen der Gestirne,
Wenn des Menschen Bild mit warmer
Liebe an ihn weht und er
Ringt das Schönste zu gestalten, —
Gott ist's! Denn daß wir ihn fühlen,
Schuf der Schöpfer uns erschaffend.
So ist aller Menschenweisheit
Ursprung Er, so rieselt aller
Schönheit Quell aus ihm und reifet
Ewigkeit im Wandelbaren.

Doch bleibt es für die Lebensansicht Calderon's bedeutungsvoll daß im Wunderthätigen Magus die Stimmen der Natur als Lockungen zur Sünde, als höllischer Zauber erscheinen. Justina tritt unruhig auf, sie weiß nicht welche Triebe sich in ihrem Herzen regen; was ist, fragt sie, der fremde Schmerz der mich ängstet? Und Liebe! Liebe! klingt es unsichtbar in der Luft. Sie fährt fort:

Antwort glaub' ich, hat mir eben
Jene Nachtigall ertheilt,
Die mit treuem Liebesstreben
Lockt den Gatten, der daneben
Auf dem Nachbaraste weilt.
Schweig', o schweige, Philomele,
Daß nicht bei so süßem Harm
Ahnung in mein Herz sich stehle
Wie erst fühlt des Menschen Seele,
Fühlt ein Vogel schon so warm!
Nein, es war der Rebe Lied,
Die verlangend sucht und flieht,
Bis sie hält mit grünen Sprossen
Den geliebten Stamm umschlossen
Und ihn ganz bezwungen sieht.
Laß ab, Rebe, mir zu zeigen
Dein sehnsüchtiges Erbarmen,

Denn mir ahnt bei deinem Neigen,
Wenn sich Zweige so umarmen,
Wie erst Arme sich verzweigen!
Aber war's die Rebe nicht,
War's die Blume wol, die immer
Schauend nach der Sonne Licht,
Wendet nach dem reinen Schimmer
Ihr verliebtes Angesicht.
Hemm', o Blume, dieses Sehnen,
Deiner Schönheit stillen Feind,
Denn es ahnt ein banges Wähnen,
Weinen Blätter solche Thränen,
Wie das Aug' erst Thränen weint!
Schweige, Sängerin im Wald,
Lös', o Rebe, dein Getriebe,
Wandelbare Blume, halt,
Oder nennt mir die Gewalt
Eures Zaubers! — „Liebe! Liebe!"

Aber statt nun die Geliebte, die Gattin Cyprian's zu werden, dünkt ihr nonnenhafte Entsagung, jungfräuliches Marthrium das Höhere. Faust dagegen hat sich durch Sinnenlust in Schuld verstrickt, er hat Gretchens Unglück auf dem Gewissen, und der Menschheit ganzer Jammer hat ihn gefaßt; da beut ihm die Natur heilenden Balsam, Elfenlieder wiegen ihn in Schlummer und dann rufen sie ihm zu — was wir doch lieber aus einem erschütternden Seelenkampf sich möchten emporarbeiten sehen als Entschluß durch gute Thaten für die Menschheit zu sühnen was er an der Einen Böses gethan:

Säume nicht dich zu erdreisten,
Wenn die Menge zaudernd schweift;
Alles kann der Edle leisten
Der versteht und rasch ergreift!

Calderon nennt das Leben selbst die schlimmste Krankheit, „und des Menschen größte Sünde ist, daß er geboren ward". Auch Goethe hat sein Auge vor dem Weltleid nicht verschlossen, vielmehr im Faust wie im Werther, im Tasso wie im Wilhelm Meister ihm seine melodische Stimme verliehen, aber dem memento mori setzt er sein „Gedenke zu leben" entgegen. Nicht die Geburt ist Sünde, sie führt nur dann zur Schuld, wenn die Erhebung der Seele zum Selbstsein zur Selbstsucht wird, daß sie nun sie selbst allein sein will; in der Wiedergeburt wird die Selbstsucht überwunden, wird der Wille des Ganzen, der Wille der Liebe in

ihr mächtig; das Leben ist kein Traum und Spiel, sondern eine ernste, schwere Aufgabe als ein Emporgang und Kampf, nicht um in Nichts zu verwehen, sondern im Sein sich zu vollenden. Wir erinnern an das tiefsinnige Wort das Shakespeare's Prospero spricht als er vor Ferdinand und Miranda ein Zauberspiel hat aufführen lassen: die Erscheinungswelt mit all ihren Anschlägen ist angesichts der Ewigkeit nur ein theatralisches Scheingebäude.

Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Thürme, der Paläste Pracht,
Die heil'gen Tempel und der Erdball selbst
Mit allem was drin hauset untergehn,
Und wie dies leere Schaugepräng erblaßt,
Spurlos verschwinden. Wir sind gleichen Stoffs
Mit dem der Träume, und dies kurze Leben
Ist rings vom Schlaf umgrenzt.

Aber Shakespeare kennt ein Erwachen aus dem Schlaf, wie Calderon, der das Leben einen Traum genannt und damit an die indische Weltanschauung gemahnt; wer von der Sinnlichkeit sich blenden, von der Leidenschaft sich überwältigen läßt, findet sich selber gefesselt; sittliche Selbstbeherrschung ist das Erwachen des Geistes, das Zeugniß seines Wachseins, und leitet ihn vom Verschwindenden, Vergänglichen zum Unvergänglichen. So sagt sein Sigismund selber:

— — Ist eine schöne Flamme des Genusses Wonne,
Die in Asche bei dem leisen Hauch der Morgenluft verlodert,
Laßt uns dann das Ewige suchen, jenen Ruhm den wandellosen,
Wo das Glück kein Schlummer ist und kein Traumgebild die Krone.

Das Magische bleibt bei Calderon äußerlich; der Dämon läßt einmal einen Berg durch Zauberspruch hin- und herrücken und in demselben die schlafende Justina erscheinen, aber Cyprianus wird weder von sich aus zur Magie getrieben, noch wird die Macht derselben an ihm oder durch ihn offenbar. Goethe hat hier die Volkssage vertieft und verinnerlicht. Ihm ist Magie der seherische Tiefblick in das Innere der Natur, in den Zusammenhang und die Wirkenskraft aller Wesen, und das Vermögen des Geistes diese zu erfassen und im Verein mit ihr die eigene Kraft walten zu lassen. Magie ist der phantastische Ausdruck, die Ahnung dessen was die Naturwissenschaft und ihre Anwendung gegenwärtig erreicht. Die wunderthätige Macht ist unserm Dichter die Phantasie, die Schöpferin alles lebendig reichen Schönen, und so erregt auch Mephistopheles in Auerbach's Keller die Einbildungskraft

der Studenten, daß sie Wein zu trinken glauben, daß sie Trauben zu greifen wähnen, wenn sie einander bei der Nase packen. Da läßt Goethe uns einen Nachklang der Zauberschwänke vernehmen; diese treten sonst zurück hinter die tiefsinnige Idee des Ganzen und deren freie Gestaltung, und wenn Faust dem Volksbuch gemäß die Helena vor dem Kaiser heraufbeschwört, so muß er selber in das Reich der Mütter hinabsteigen, sich in den ewigen Grund der Dinge und die Tiefe der eigenen Seele versenken um die Vergangenheit neu zu beleben, und Helena wird zum Symbol des Griechenthums, ihre Liebesgemeinschaft mit Faust zum Symbol der Vermählung des christlich-germanischen Geistes mit der Antike, wie sie in Goethe's eigener Poesie und in der modernen Bildung sich vollzieht, ja Helena wird zur Verkörperung der Schönheit, und wie der Dichter selbst in der Anschauung derselben Maß und Klarheit für das Leben gefunden, so will nun auch Faust nicht mehr zwecklos handelnd und genießend die Welt durchstürmen, so fürchtet er nun in einer bestimmten Thätigkeit nicht mehr den Verlust seiner Freiheit, sondern sieht darin deren Erfüllung; die Selbstbegrenzung ist ihm nicht mehr fesselnde Schranke, sondern inhaltgewinnende, formgebende Selbstbestimmung des Willens, der ja etwas wollen muß um wirklich zu sein. Da wird er des Segens der Arbeit inne, und der Dichter verkündet das Evangelium der Arbeit, nicht der selbstsüchtigen, sondern der liebevollen, die das eigene Wohl im Gemeinwohl findet, auf freiem Grund mit freiem Volke steht. So wird die Idee des Schönen das Centrum der Composition; Faust beginnt mit dem Ringen nach Wahrheit, er befreit sich vom Bann der Ueberlieferung, aber er sucht die Freiheit in der Schrankenlosigkeit, bis er durch die Anschauung des Schönen zum Vollbringen des Guten geleitet wird. An die Stelle des Phantoms, das dem Cyprianus nur von dem Staub- und Aschewerden alles Irdischen spricht, tritt die neubelebte, unverlierbare Herrlichkeit des Hellenenthums, die den Einklang des Geistigen und Natürlichen, die Erscheinung des Ewigen im Sinnlichen darstellt.

Die Liebe zum Symbolischen ist ein gemeinsamer Zug bei Goethe und bei Calderon. Neben Dichtungen welche das Leben in Scherz und Ernst, in Leid und Lust unmittelbar abspiegeln, stehen bei Calderon die Autos sacramentales, welche die besondern Gestalten zu Repräsentanten der Lebensalter, Berufskreise, Tugenden und Laster machen, Glauben, Aberglauben und Unglauben

sich um die Menschenseele streiten lassen, und das alleinige Heil im Sacrament des Altars, in der Menschwerdung Gottes durch Christus veranschaulichen. Aber auch in andern Dramen — ich nenne das bekannteste: Das Leben ein Traum — liegt ein allgemeiner tieferer Sinn hinter dem besondern Bild. Goethe's Dichtungen sind Spiegelungen seiner Persönlichkeit; seine Helden und ihre Zustände sind die aufgespeicherten Bestrebungen, Freuden und Leiden seines Gemüths; im Meister lehrt er die Kunst zu leben und schreibt er eine Geschichte allseitiger Menschenbildung, und im Faust kommen nicht blos einzelne Allegorien des zweiten Theils in Betracht, Faust selbst wie Cyprianus sind Symbole des menschlichen Geistes in seinem Streben nach Erkenntniß, in seiner Verirrung und Versöhnung. Dem Wunderbaren bei Calderon und seinen Anklängen an das Schicksal der Alten, das vorausverkündet ist und das gerade dadurch erfüllt wird daß der Mensch es zu meiden und zu verhindern sucht, steht bei Goethe das Dämonische gegenüber, das in Natur und Geschichte durch den Verstand nicht ganz Auflösbare, durch welches nach seinem eigenen Bekenntniß etwas Incommensurables, dadurch aber auch über alle Begriffe Wirkendes in die Poesie komme, jenes unbewußt Gewaltige,

> Das von Menschen nicht gewußt
> Oder nicht bedacht
> Durch das Labyrinth der Brust
> Wandelt in der Nacht.

Dem entsprechend singt Calderon:

> Zeuge meiner Herzensklage
> Soll allein das Schweigen sein,
> Kaum faßt meine ganze Pein
> Alles das was ich nicht sage.

Um das Unsagbare aber dennoch anzudeuten greifen die Dichter zum Sinnbild; das an sich Bedeutsame weist auf ein noch Bedeutenderes hin. So läßt Goethe wie eine Erleuchtung in der letzten Stunde die Freiheit in Klärchens Gestalt dem schlummernden Egmont erscheinen um ihm und uns zu offenbaren daß der Tod des Edlen ihm selbst zum Ruhm und dem Volk zum Heil gereiche; ganz ähnlich schreitet Calderon's standhafter Prinz als Geist dem Heer mit einer Fackel voran um es zum Sieg für Glauben und Vaterland zu führen, und zwar zu Goethe's besonderm Wohlgefallen. Und so klingt es an Calderon an, wenn der Faust auch ohne daß er sich reuig und gnadesuchend ihr zuwendet, von

der göttlichen Liebe gerettet wird, freilich indem er sich mit seinem Thun der sittlichen Weltordnung angeschlossen, und ganz Calderonisch so gut wie Dantesk muthet uns die große Schlußscene an, wo Faust's Unsterbliches den Berg der Reinigung hinan und in die himmlischen Sphären emporschwebt; um das Uebersinnliche, das wir ahnen ohne es sinnlich vorstellen zu können, doch zu veranschaulichen sind vom protestantischen Dichter die Gestalten des katholischen Glaubens herangezogen und symbolisch verwerthet worden; denn alles Vergängliche, Irdische ist nur ein Gleichniß des Unvergänglichen, ewig Idealen.

Indeß gehören Calderon und Goethe zwei verschiedenen Geschichtsperioden an. Calderon steht noch im Weltalter des Gemüths, das die Ideale des Glaubens innig und hingebungsvoll erfaßt, ja er ist an sie in ihrer überlieferten Formel gebunden; Goethe — denke man an seinen Prometheus! — beginnt mit dem Freiheitsdrang des Geistes in einer neuen Zeit, die nach selbständigem Wissen trachtet, und die Erforschung der Natur wie der Menschheit ist ein Stern seines Lebens, so sehr daß die Poesie selbst ihm häufig das Mittel wird seine Ideen lehrend zu offenbaren; wenn er sich den Namen eines geistigen Befreiers der Deutschen aneignete, hätte er sich ebenso gut den Lehrer der Nation nennen können; was er gewußt und gedacht das wird Gemeingut. Goethe ist einer der Herolde für ein Weltalter des Geistes, in welchem die Wissenschaft zur tonangebenden Macht des Lebens wird; Calderon steht am Ende vom Weltalter des Gemüths, in welchem der Glaube die Herrschaft geführt. Goethe's Romane so gut wie Hermann und Dorothea ersetzen durch die Weisheit der Betrachtung was das volksthümliche Epos einer jugendlichen Menschheit durch sinnvollen Reiz des Mythus und durch den Glanz der Heldenthaten voraushat. Ja es ist nicht zu leugnen: wenn im ersten Theile des Faust und in Wilhelm Meisters Lehrjahren die anschauliche Lebensfülle dem Reichthum und der Tiefe der Ideen die Wage hält, im zweiten Theil und in den Wanderjahren überwiegt das letztere Element so sehr, daß es die ebenmäßige Kunstform ausweitet oder sprengt. Dem gegenüber ist der Wunderthätige Magus ein in sich gerundetes und geschlossenes Ganzes, in gleicher Stimmung und in gleichem Stil des Dichters begonnen und vollendet, während der Faust vielmehr wie ein poetisches Tagebuch vorliegt, in welches Goethe seine süßesten und mächtigsten Gefühle, seine reifsten, kühnsten und

schneidigsten Gedanken während sechzig Jahren aufgezeichnet; so stehen die innigsten und ahnungsvollsten Naturlaute der Poesie neben der selbstbewußten Kunstgestaltung classischer Bildung, steht der Sturm und Drang des Jünglings neben der klaren Ruhe des Greises, der die Erfahrungen seines Lebens in allerhand sinnvolle Bilder hineingeheimnisset; Prosa und Verse, die volksmäßige Reimsprache in der Weise von Hans Sachs neben Sophokleischen Trimetern, antike Chorformen neben singbaren Liedern innerhalb des einen Werks, jegliches am rechten Ort; wir können die Entwickelungsphasen des Goethe'schen Stils studiren; wie mittelalterliche Dome, in der romanischen Weise begonnen und in der gothischen ausgebaut, durch die Veranschaulichung des Werdens und Wachsens der Architektur mehr den geschichtlichen Sinn anziehen als den ästhetischen durch reinen Einklang befriedigen. Schon im Volksbuch heißt es: Faust nahm Adlerflügel, wollte alle Gründe am Himmel und auf Erden erforschen; und in seinen Wanderfahrten durch ganz Europa, ja bis hinauf unter die Sterne und hinab zur Hölle liegt bereits die Tendenz zum Weltumfassenden, die Goethe durchgebildet hat, die durch die Fülle des Reichthums sein Werk nicht blos von dem Wunderthätigen Magus, sondern von allen andern Dramen aller Literatur unterscheidet, die es den großen Werken des Volksepos aus der Jugendzeit der Inder und Perser, der Griechen und Germanen an die Seite stellt, oder an Parcival und die Göttliche Komödie anreiht. Ja die Dichtung kann uns selbst die Entstehung der Ilias erläutern. Das Werk ist nicht von vornherein nach einheitlichem Plane entworfen und ausgearbeitet, sondern aus der Idee des Ganzen sind allmählich zu verschiedenen Zeiten unter verschiedenen Stimmungen einzelne Theile hervorgewachsen, hier aus dem Geiste des Dichters, dort aus der Volksseele in verschiedenen Sängern, und diese ursprünglichen herrlichen Bestandstücke wurden nachher mit allerhand Füllwerk kunstverständig zum Ganzen zusammengefügt.

Die Poesie der Situation ist das leuchtende Erbtheil des spanischen Dramas, die Poesie der Charaktere der Vorzug des germanischen von Shakespeare und unsern vaterländischen Meistern. Lope, Alarcon, Tirso di Molina, Moreto, Calderon sie alle wissen sogleich beim Aufgehen des Vorhangs in anziehende Verhältnisse, in eine spannend interessante oder anmuthig erquickende Lage der Menschen und Zustände zu versetzen, und das in gesteigerter Weise zu wiederholen; dagegen in der Mannichfaltigkeit

der Charaktere, die uns das allgemein Menschliche in großartiger oder lieblicher Individualisirung veranschaulichen, in der psychologischen Entwickelung, nicht in den Verwickelungen des Zufalls bewährt sich im germanischen Drama die dichterische Erfindungs- und Gestaltungskraft; der tiefste Abgrund liegt hier im Herzen, die vollste Versöhnung und das reinste Glück im Gemüth und Geist. So sehen wir im Wunderthätigen Magus den Denker in der Waldeinsamkeit, den Mann der für Jünglinge werben will und selbst in Liebe entbrennt, wir hören den Sturm auf dem Meere seiner leidenschaftbewegten Seele zum Echo werden und hören wie Justina den verlockenden Stimmen der Natur melodisch antwortet; auf dem gemeinsamen Todeswege bekennen die beiden ihre Liebe, und aus dem Munde des Höllendämons erfahren wir ihre himmlische Verklärung. Aber wie hoch steht die Herzens- und Seelengeschichte Gretchen's, ein Gegenbild zur Geistesgeschichte Faust's, in poetischer Entwickelung über Justina's sich gleichbleibender leidenschaftsloser Stimmung; wie hoch über Cyprianus steht Faust's eifervolles Ringen nach dem Unendlichen, sein Schmerz über die Schranken und Mängel der Endlichkeit und seine Begeisterung für das Große und Schöne, sein Durchgang durch die Gegensätze des Lebens und seine selbsterrungene Versöhnung; wie hoch über dem Dämon des Spaniers in seiner abstracten Haltung steht die Individualisirung des verneinenden Geistes in Mephistopheles mit dem Recht des Verstandes und der schalkhaften Ironie gegen die Einseitigkeit des schwärmerischen Idealismus, der höhnischen gegen die Schwächen und Verkehrtheiten der Welt! Goethe hat auch hier das Größte in der Kunst, die typenschöpferische Kraft der Phantasie bewährt, welche Grundstimmungen des Geistes, Grundrichtungen der Menschheit oder Epochen der Weltgeschichte in immergültigen Gestalten ausprägt. Die Götterideale der griechischen Plastik, in der Poesie Achilleus und Odysseus, Prometheus und Antigone, Don Quixote und Hamlet, der musikalische Don Juan sind solche Typen neben Werther, Faust, Iphigenie; dem Einzeldichter ist hier gelungen was im Alterthum die gemeinsame Kraft der besten Organe der Volksseele im Mythus hervorgebracht. Der Faust ist bisjetzt die genialste und umfassendste Kunstschöpfung im anhebenden Weltalter des Geistes.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.